الموقف الأدبي

الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد **339** السنة التاسعة والعشرون،

أيار - 1999 م

صفر - 1420 هـ

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير

اتحاد الكتاب العرب

دمشق . المزة أوتستراد

ص .ب : 3230

هاتف : 6117240

6117243

6117242

البريد الإلكتروني:

Email : unecriv@net.sy

الانترنيت :

Internet : aru@net.sy

- المواد التي ترد إلى المجلة ، لاتعاد إلى السادة أصحابها ، سواء أنشرت أم لم تنشر .
- المواد التي تنشر ، تعبر عن آراء كُتابها . ولاتعبر بالضرورة عن رأي المجلة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويـــــات :

اول الكلام

مـــع العــــــام التاســـع والعشـــــرين

شوقي بغدادي

في زحام الصحف، والمجلاّت، والمحطّات التلفزيونية- أرضيةً وفضائية- والحواسيب- كبيرها وصغيرها- وشبكات الاتصالات المذهلة وفي طليعتها"الأنترنيت"، في هذا الزحام الخانق الذي لم يعد فيه للكلمة المكتوبة إغراؤها المعروف، وقداستها العريقة حيال الصورة الناطقة الصارخة بالألوان يبدو استمرارُ صحيفةٍ ما بالصدور حدثاً خارقاً، فكيف إذا استمرّ عقوداً من السنين دونما انقطاع مثل هذه المجلة المرتاحة إلى يديك، المسمّاة"الموقف الأدبي".

إنها السنة التاسعة والعشرون تهلّ مع بشائر الصيف لهذه المجلة المكافحة فهل تذكرون خطواتها الأولى التي بدأت وتوالت قويّةً واثقة برعاية كتّابٍ ثقاةٍ منهم من تغمّده الله برحمتّه مثل صدقي إسماعيل، وجلال فاروق الشريف، وعدنان بغجاتي، ومحمد عمران ومنهم من لا يزال على قيد الحياة- مدّ الله في عمرهم- مثل حافظ الجمالي وزكريا تامر وعلي عقلة عرسان وفايز خضور وحنا عبود وعبد الله أبو هيف وآخرون.

ما أكثرهم وما أجلّ جهودهم التي استطاعت هذه المجلة بفضلها أن تحافظ على حياتها في ذلك الزحام الذي لا يرحم.

ماذا صنعنا في العام الذي مضى، وما عسانا أن نصنع في العام الآتي؟. سؤال يطرحه عادةً الدائبون على أعمالهم مع نهاية كل مرحلة، وبداية أخرى، يستمدون منه جواباً قد لا يكون مؤكداً ولكنه يبدو معزّياً على الأقل، أو محرّضاً على التفاؤل في زمن تخيّم عليه سحب الشك والتشاؤم.

ماذا صنعنا؟.

لقد تشبّثنا بالحياة المبدعة في حين تبدو الحياة العادية أصعب ما تكون، ودافعنا عن الكلمة المكتوبة المطبوعة في وجه طغيان الصورة، وقدّمنا أسماء بعضها جديد، وبعضها لمحاربين قدماء، وطرحنا أفكاراً وإبداعاتٍ لم تخلُ من الجدوى والمتعة والجمال في وقتٍ تهرب فيه الأسماء-معظمها إذا لم نقل كلها- والموضوعات إلى الصحف الثرّية التي لا نستطيع مزاحمتها إلا بالاستمرار الذي يهب الثقة ويمنح اليقين.

وإذا قيل إن هناك أفكاراً لم تطرح بعد وأسماءً لم تظهر فهذا صحيح، وربما كان الأصحّ القول إن الأفكار التي طرحت والأسماء التي ظهرت لدينا هي أقلّ بكثير من تلك التي كان ممكناً طرحها وظهورها، ولكن الرياح لا تجري دائماً بما تشتهي السفن. إن الهمم الكبيرة لم تعد كثيرة والكفاءات العالية صار ممكناً إخضاعها لاقتصاد السوق، وبهذا المعنى لم يعدْ سهلاً ضمانُ التطابق بين الطموح النظري والتنفيذ العملي.

هذا الكلام ليس شكوى من الشكاوي العديدة في أيامنا هذه والتي يطلعها معظم العاملين في حقول الصحافة الثقافية، وإنما هو حقيقة مؤسفة لا يمكن نكرانها، ولا نسوقها هنا بهدف تبرير تقصير ما وإنما كي نقول مع الشاعر القائل:

لا يعرف الشوقَ إلاّ من يكابده

ولا الصبابة إلاّ من يعانيها

فلابأس إذاً من أن نشرح أشواقنا للعشاق المبتدئين، فنحن عشاق محترفون قدامى، ولا يعنينا الاحتراف ما دامت الهوية تسكن وجداننا قبل أي هاجسٍ آخر.

ها هو إذاً القرن الواحد والعشرون يقرع أجراسه، ويجلجل بعرباته المثقلة المتوجهة نحونا من دون أن يعبأ بأي قانون سوى قانون البقاء للأقوى أو الأصلح..

نعدكم فقط بأن نحافظ على قوّتنا وصلاحيتنا إذا لم نقل نعدكم بأن نغدو أقوى وأصلح..

❑❑❑

بحوث ودراسات

ألف ليلة وليلة في الغرب

د. شريفي عبد الواحد

1 - "ألف ليلة وليلة" في فرنسا.

من المعروف أن المستشرق الفرنسي "أنطون غالان" (1) قام لأوّل مرّة في تاريخ أوروبا الأدبي – بترجمة "ألف ليلة وليلة" إلى اللغة الفرنسية مابين (1704و1717)، في اثني عشر مجلداً، ومن المعروف أيضاً أن هذه الترجمة نالت نجاحاً فورياً باهراً وراجت في كل أنحاء أوروبا: تنافست عليها دور النشر في كل مكان. وظلت مدى قرن كامل الترجمة الوحيدة التي عرفت بها العالم الغربي "ليالي شهرزاد".

■* المستشرق الفرنسي أنطون جالان ترجم ألف ليلة وليلة بتصرف ولكن باعتدال.

وفي الواقع، لقد ترجم غالان "الليالي" بتصرف، ولكن باعتدال ومهارة(2)... كان يريد اجتناب الانجراف وراء الصنعة المتكلفة التي عرفتها الحكايات في النموذج الأصلي، وكذلك التخلص من بعض التكارير والتفاصيل المملة التي تثقل النسق القصصي وتخلخل البناء الداخلي للحكايات... صحيح، إنّ السحر والأعمال الخارقة وعالم الجنيات والأرواح قد لعبت دوراً كبيراً في نجاح الترجمة، ولكن المهم أنّ الخارق واللا مألوف كان يحكي بوضوح وبساطة ورشاقة(3).

والحق إنّ غالان قدّم لجمهوره ترجمة أنيقة الأسلوب، رائعة السبك.. فالأحداث والصور رسمت بيد شاعر وبكل ثقة وثبات، والأجواء الشرقيّة قربت إلى القارئ الفرنسي في ديباجة مشرقة .. إنّها ترجمة رائجة تضمّنت أعظم وأهمّ القصص المعروفة في نسخ الكتاب الأصلي، ولها اليد الطولى على الكتاب، في التعريف به، والتنويه باسمه...

قد يبدو غريباً أن تنال "الليالي" هذا النجاح الفوري الباهر في عصر سادت فيه النزعة العقلانية ومفاهيم الكلاسيكية، واشتد الصراع فيه بين القديم والجديد... لهذا السبب تتوارد على الذهن أسئلة كثيرة عند التصدّي لدراسة عوامل هذا النجاح، وفهم مدى الأثر الذي تركته "الليالي" في الثقافة الفرنسية.

وما علاقة "الليالي" العربية بالكلاسيكية الجديدة؟ ولم حازت حكايات شهرزاد على إعجاب جمهور القراء الفرنسيين؟ ماهي أهمّ التغيّرات الأدبية والفكرية التي شهدها القرن الثامن عشر في فرنسا؟ ولم اهتم المفكّرون والكتاب بكلّ ماهو شرقي في هذه الفترة من تاريخ فرنسا السياسي والأدبي؟

نشير، في البداية، إلى أنّ المؤرخين اعتادوا أن يسمّوا القرن الثامن عشر في فرنسا بـ "عصر التنوير"، أي العصر الذي شهد معارك فكرية حاسمة ونزعة فلسفية عقلية امتدّت لتجرف الأدب في تيارها ولتحرّر الإنسان الفرنسي من أوهام القرون الوسطى. وقد لا نبالغ إذا قلنا إن حركة التنوير– التي حمل لواءها الفلاسفة البورجوازيون– تركت آثارها الواضحة في مختلف مجالات الحياة الفرنسيّة، وأنّ الثورة الفرنسية نفسها لم تكن في بعض جوانبها سوى نتيجة لجهود هؤلاء الفلاسفة الذين أثروا في مجتمعهم تأثيراً عميقاً....

لقد تغيّرت أشياء كثيرة في فرنسا في النصف الأوّل من القرن الثامن عشر: لم تعد للملكية المطلِقة تلك المكانة التي كانت تفرضها على الناس، وفقدت الكنيسة كثيراً من نفوذها على العقول،وأصيب "الإكليروس" المتحالف مع الاقطاعية بانهيار كبير... لقد أصبحت الحريّة مطلوبة في كل الميادين، وانتشرت المفاهيم الجديدة في كل أنحاء فرنسا بسرعة مذهلة، واستطاع فلاسفة التنوير أن يحققوا أهم أهدافهم التي خططوا لها بدقة(5).... كان أساس المجتمع يتبدّل والظروف مهيأة لزعزعة الحكم واندلاع الثورة الكبرى...

أمّا في الميدان الأدبي، فلقد بدأت ملامح التغيّر تظهر على الكلاسيكية الجديدة في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر، وذلك بانحلال السلطة الملكية التي أقامها لويس الرابع عشر (1638-1715)، ويبدو أن تقدّم المعارف المختلفة، في هذه الفترة، قد أدّى إلى تشجيع ازدراء الماضي، ونبذ المعتقدات: "لم تعد للأقدمين السلطة نفسها، ولا الرصيد ذاته... ولم يعد إطار الأدب الكلاسيكي الضّيق لينسجم مع النفس الحديثة البعيدة الآفاق، ولم تعد الديانة تقدّم لهذه النفس غذاء كافياً.....(7).

يمكن القول، إذن، إنّ الأدب الكلاسيكي – المبجّل للتراث، والبعيد، كل البعد عن الفئات الشعبية- بدأ ينهار، خلال هذه الفترة، نتيجة للصراع الاجتماعي- الفكري، وظهور جمهور جديد من الكتاب والقرّاء مستقل -نوعاً ما- عن القيم القديمة. وهذا يعني أنّ الفرنسيين سئموا هذه الكلاسيكية التي خدمت دوماً تطلعات الأرستقراطيين وتمحورت حول قواعد ثابتة لاتقبل المناقشة. وممّا زاد في الأمر خطورة: انفتاح القوم على آداب الأمم الأخرى وظهور تيارات فكرية تنادي بشرعية إشباع الحسّ واحترام حرية الفرد..

■* لقد تغيرت أشياء كثيرة في فرنسا، في النصف الأول من القرن الثاني عشر.

في خضم هذه التحولات ترجم أنطون غالان "الليالي" إلى اللغة الفرنسية. وليس غريباً أن تحوز هذه الحكايات على إعجاب الجمهور وأن تنال نجاحاً باهراً؛ فظهورها جاء مواكباً لتحوّل في الذوق الفنّي الفرنسي، ومنسجماً مع "الحساسية الجديدة" الباحثة عن المدهش العجيب الذي لا حدود له. لقد راجت قصص شهرزاد في كل أنحاء فرنسا رواجاً منقطع النظير. عارضة البهيج والقبيح، العقلاني والخيالي، الغيبي والعلمي.

ولئن روعيت الظروف التي كانت تمرّ بها الآداب الفرنسية فإن الباحث لا يشك في أنّ "الليالي" قد أسهمت بقسط وافر في تطوير الذوق الأدبي. تحوّلت إلى مصدر خصب للخيال الفرنسي، متيحة للكتاب والقراء سبيل الهروب إلى عوالم جديدة متحرّرة من كآبة الكلاسيكية، وهذا يعني أنّ حكايات شهرزاد استطاعت أن تصمد أمام روح العصر وأن تصبح العمل المفضل لدى مفكّري العصر من أمثال فولتير وديدرو ومونتيسكيو، فهي غنية بمواضيعها الإنسانية وغزيرة بمادتها الروائية، فضلاً عن أنّها ترمي إلى غايات أخلاقية وتربوية: "أحداثها لا تدور في عالم طوباوي من صنع الأحلام حيث لا تعير الشخصيات اهتماماً إلا بالقدر الذي يسوقهم إليه السحر الذي وقعوا تحت تأثيره، بل إنّ مسرح الأحداث هو أرضٌ يمكن تحديدها جغرافياً إلى حدّ ما، وهو مناخ حضاري متكامل....(8)

2 - "ألف ليلة وليلة" في أوروبا:

أحرزت، إذن، ترجمة أنطون غالان نجاحاً كاسحاً، وما لبثت أن ترجمت إلى العديد من اللغات الأجنبية، بل راجت في أوروبا رواج الأوديسة والإنيادة واحتلت مكانة ممتازة في الأدب العالمي.

ويشهد العديد من الباحثين أنّ الحكايات الشهرزادية قد أدهشت القراء الأوربيّين بصورها ومضامينها، وساعدتهم على اختراق عالم السحر الشرقي...ويبدو أنّ المترجمين قد حاولوا في كلّ مكان أن يقربوا هذه الحكايات إلى ذهنيات شعوبهم بأساليبهم الرشيقة.... وليس من المبالغة في شيء أن نؤكد على فضلهم في احتلال "ألف ليلة وليلة" مكانتها في المكتبة العالميّة...

والجدير بالملاحظة أن ترجمة "الليالي"، إلى اللغات الأوروبية مرّت بمرحلتين أساسيتين:

أ - المرحلة الأولى (1708-1800):

قامت الشعوب الأوروبية بنقل ترجمة غالان إلى لغاتها المختلفة. ونستعرض أهمّ هذه الترجمات في الجدول التّالي:

لغة الترجمة	سنة الترجمة	اسم المترجم	ملاحظات
انجليزية	1708	مجهول	طبعت هذه الترجمة ثلاث مرات معتمدة على نسخة غالان سميت بـ "Street" لأنّ مترجمها
ألمانية	1712	تالندر TALENDER	نشرت في 4 مجلّدات.
إيطالية (فنيسيا)	1722	مجهول	12 مجلّداً
هولندية (أمستردام)	1732	مجهول	نشرت فى 12 مجلّداً
دانماركية (كوبنهاجن)	1745	مجهول	
روسية	1763	فيلاتوف FILATOFF	دامت الترجمة 7 سنوات

■* لقد أثارت ترجمات ألف ليلة وليلة في نفوس الأوروبيين شغفاً بجمع آدابهم الشعبية وتصنيفها.

ألمانية	1785	يوت هـ.فوس	
بلجيكية (فلامند)	1788	ج.ب. رومل J.B. ROMEL	دامت الترجمة 8 سنوات
ألمانية	1794	سير أوبر SUR OBER	صدرت هذه الترجمة باللغتين الألمانية والعبرية

ب- المرحلة الثانية:

بعد أن هدأت الفورة من نقل ترجمة غالان إلى اللغات الأوروبية، ظهرت في القرنين التاسع عشر والعشرين، ترجمات جديدة اعتمد أصحابها فيها –هذه المرّة– النص العربي برجوعهم إلى مخطوطات الكتاب العديدة.

وهذه الترجمات كثيرة، نستعرض أهمّها في الجدول التالي:

سنة الترجمة	لغة الترجمة	اسم المترجم	المخطوط المعتمد عليه	الملاحظات
1811	إنجليزية	جونثان سكوت	كلكتا الثانية	نشرت في (6) مجلدات
1824	دانماركية	راسميسن	كلكتا الأولى	نشرت في (4) مجلدات- تحوي (300) ليلة.
1825	ألمانية	هابشت وكشال	مجهول	نشرت في (5) مجلدات
1838	إنجليزية	هنري تورنس	كلكتا الثانية	توفي المترجم قبل إكمالها
1839-1941	إنجليزية	لين	بولاق وبرسلو وكلكتا الأولى	(3) مجلدات. لم يترجم فيها حكاية "عمر النعمان وولديه" وحكاية "تودّد".
1837-1842	ألمانية	جستاف ويل	بولاق الأولى	نشرت في (4) مجلدات.
1882-1884	إنجليزية	جون باين	كلكتا الأولى والثانية وبولاق	نشرت في (13) مجلداً. وهي ترجمة كاملة.
1885-1888	إنجليزية	برتن	كلكتا الأولى والثانية وبرسلو	نشرت في (16) مجلداً
188[illegible]	ألمانية	هنينغ	بولاق	نشرت في (24) مجلداً
	فرنسية	ماردیس	بولاق وكلكتا الثانية وبرسلو	نشرت في (16) مجلداً، مدعمة بالصور.
	تشيكية	ج.ماكريس	مجهول	
192[illegible]	ألمانية	ليتمان	كلكتا الثانية وبولاق	نشرت في (6) مجلدات، ترجمة كاملة.
192[illegible]	دانماركية	أويسترب	طبعة القاهرة	حذف منها حكاية "عمر النعمان وولديه".
	روسية	سالي	كلكتا الثانية	طبعها بمساعدة المستشرق كلاتشفسكي.

■* لقد ألهبت حكايات شهرزاد خيال القراء الأوروبيين وتركتهم يحلمون بأجوائها الدافئة.

[illegible] - نتائج الترجمة:

[illegible]ـرجمت "ألف ليلة وليلة" إلى مختلف اللغات الأوروبية، وعدّ هذا الحدث بين أكبر الأحداث الثقافية في الغرب.وقد أسفرت هذه الترجمات العديدة للكتاب – بعد أن نبّهت إلى قيمته الفنية– عن نتائج ثقافية وعلمية تجاوزت بكثير ماكان ينتظر منها....

آ- العناية بجمع الآداب الشعبية

يبدو واضحاً أن ترجمات "ألف ليلة وليلة" أثارت في نفوس الأوروبيين شغفاً بجمع آدابهم الشعبية وتصنيفها في مجموعات مستقلة، ثم طبعها ونشرها بين الناس".

ففي فرنسا، نشرت حكايات شعبية وخرافية كثيرة مستمدة من الأدب المروي في الأرياف: أعيد طبع مجموعة شارل بيرو (CHARLES PERRAUT)، الشهيرة، ونشرت مجموعة ليسن (LUSIN) الجديدة، ومجموعة الآنسة دوليبرت (DE LUBERT)، ومجموعة هاملتن، وغيرها من المجاميع المستقاة من مصادر شفوية ريفية، أعيدت صياغتها بأسلوب جميل مشرق(9)... وفي الواقع.. لقد ظلت هذه الحكايات المروية تنشر في شكل مجموعات طيلة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تعيد صياغتها السيّدات بصفة خاصة(10)، بعد جمعها من أفواه الريفيين... وقد أحصى الباحث مورني في بيبلوغرافيا خاصّة تسعاً وخمسين مجموعة نشرت مابين (1740) و(1780)، كلها مستقاة من الأدب الشعبي...

وفي ألمانيا، قام كل من أخيم فون أرنيم وكليمنس وبرينتانو والأخوين غريم بجمع الحكايات وتصنيفها في مجموعات: فلقد نشر الأخوين غريم (يعقوب وفلهلهم)، سنة 1812، مجموعة من القصص الشعبي تسمّى "حكايات الأطفال والبيت"، ولقد اعترفا في تعليقهما على هذه المجموعة: "أنّهما استمدّا من ألف ليلة وليلة أصول ثمان من هذه الحكايات". ونشر نوفاليس، في الربع الأوّل من القرن التاسع عشر، مجموعته "البصيلة والدم الوردي"، كما اهتمّ الأديب غوته بجمع الحكايات، وكان "يستمع إلى أمّه وهي تحكي له الكثير من الحكايات مثل "حكاية الحائك"، الذي تزوّج الأميرة، و"حكاية حدائق الجان" و"حكاية جبال المغناطيس"، وغيرها.....(11).

يمكن القول، إذن، إن اعتناء الأوروبيين بجمع آدابهم الشعبية –بعد ترجمة "الليالي"– قد فاق كل تصوّر، لإدراكهم مدى أهميّة هذه الآداب في حياة الشعوب. فلم تبق دولة أوروبية لم تعن بجمع حكاياتها الشعبية من أفواه العجائز والريفيين وتصنيفها في مجموعات... ولئن كانت هذه الحكايات قد تمتعت بكل هذا الاحترام، "فإن الفضل يعود بالدرجة الأولى إلى تلك الميزات التي امتازت بها "ألف ليلة وليلة"... ومثل هذا الأدب الشعبي يجب أن يتحوّل –إذا جاز القول– إلى مدرسة للحكمة، لأنّه يستطيع أن يقدّم الثقافة والمرح والفلسفة...."(12).

ب- الرغبة في معرفة الشرق:

■* إن ترجمة الليالي لأول مرة إلى الفرنسية تمثل نقطة تحوُّل بارزة في تاريخ العلاقات الشرقية -الغربية.

لقد ألهبت حكايات شهرزاد خيال القراء الأوروبيين وتركتهم يحلمون بأجوائها الدّافئة. ولعلّ من مظاهر أثرها ا اعترف به الغربيون أنفسهم من عظيم مكانتها عندهم... فلقد وصف أويسترب أهميتها بقوله.

"فيما عدا الكتاب المقدّس لا توجد سوى كتب قليلة حققت انتشاراً واسعاً وطافت العالم بأرجائه مثل مجموعة " وليلة"... لأنّه يكاد لا يوجد في معظم الدول المتقدّمة من لم يقرأ هذه المجموعة بسرور مرّة واحدة على الأقلّ في حياته..."

وإذا كانت هذه الحكايات قد اكتسبت أهمية كبرى بانتشارها في العالم، فإنّها في الوقت عينه، أثارت في نفوس قرا في معرفة الشعوب التي انتجتها، وحثتهم على الأسفار إلى بغداد ومصر والشام وإيران... ويكفي أن نلقي نظرة في كت ماري كاري لنطلع على عدد الكتاب والمسافرين المتزايد، الذين زاروا الشرق الإسلامي، في القرن الثامن عشر، واعترفوا "الليالي" كانت من أهمّ العوامل التي دفعتهم إلى القيام بهذه الأسفار، على الرغم من التكاليف المالية الباهظة.(14).

وفي الواقع، إن ترجمة "الليالي" لأوّل مرّة إلى الفرنسية تمثل نقطة تحوّل بارزة في تاريخ العلاقات الشرقية– الغربي . و أظهرت الأبحاث الحديثة أن هذه الترجمة لم تكن حادثاً غير متصل بما قبله أو بعده، بل كانت نهاية حركة كبيرة اهتمت بتصوير الشرق في صور خيالية مستمدّة من القص الموريسكية، والرحلات الأولى، إلى الشرق، وأوصاف الحياة الشرقية التي ظهرت، فيما بعد، في كتابات تافرني (TAVERNIER)(15)، وشاردان (Chardin) وبرنيي (BERNIER)(17). وغيرهم... إنّها – ولاشكّ– صور غريبة وعجيبة، تكاد لا تمت إلى الواقع بصلة (سحر، أبهة، مخلوقات عجيبة، عبودية....).

والحقّ أنّ الأوروبيين كانوا، في القرنين، الخامس عشر والسادس عشر، يجهلون جوانب عدّة من الشرق الإسلامي، لأنّ معرفتهم له كانت تقوم على مصادر من الدرجة الثانيّة: أدب الرحلات، تقارير المبشّرين، أوصاف التجار والمسافرين... وظلت تصوراتهم عن الشرق جامدة كما لو وضعت في قوالب مسبّقة (سحر، قصور، كنوز، استبداد...) وذلك على الرغم من استفادة اللغات الشرقية من المطابع التي أسسها الكاردينال فرديناندو دو ميتشي عام 1586، واهتمام البابوية بمنطقة الشرق من أجل توحيد الكنيسة...

أمّا في بداية القرن السابع عشر، فلقد بدأ الغرب يقترب تدريجياً من الشرق الإسلامي لأسباب سياسية واقتصادية ويبدو أن الأوروبيين، في هذه الفترة، أدركوا أن الأتراك أصبحوا خطراً سياسيّاً وعسكريّاً قادراً على تهديدهم، لذلك أسرعوا إلى إقامة صلات معهم...ولقد شرعت فرنسا –فعلاً– ترسل دبلوماسييها ومبعوثيها إلى الشرق الإسلامي،وكانت في الوقت نفسه، تستقبل سفراء الدولة العثمانية، ومبعوثيها، وتبني لهم سفارات ضخمة تشمل أحياء كاملة أحياناً...

وعلى الرغم من هذه الاتصالات السياسية المكثفة، بقي عدد المسافرين الأوروبيين إلى الشرق الإسلامي –خلال النصف الأول من القرن السابع عشر –ضئيلاً. ولم تخرج غايات هؤلاء المسافرين ..... وأغراضهم عن النقاط التالية: التبشير والتنقيبات الأثرية، السياحة والمغامرات، الانتداب لأغراض عسكرية أو تجارية... وكانت أخبار السيّاح والفنيين والمبشرين وأوصافهم التي ينقلونها إلى بلادهم عند العودة ناقصة، تعوزها القدرة على الوصف الصادق، وفيها نوع من التحيز والتحامل أحياناً... لهذا كلّه، ظلّت صورة الشرق الإسلامي، في الذهنية الأوروبية، مشوّهة وغير مكتملة ومزخرفة –دائماً– بعنصري السحروالعجائب.

■* لقد ظلت صورة الشرق الإسلامي في الذهنية الأوروبية مشوّهة وغير مكتملة.

كان على الأوروبيين انتظار منتصف القرن السابع عشر لتبدأ صفحة جديدة في تاريخ علاقاتهم بالشرق. ففي هذه الفترة ركات الشرقية التي أسسها الوزير الفرنسي المشهور كولبير (1619–1683)، ونشطت البعثات الكاثوليكية التبشيرية، الدبلوماسي والاقتصادي بين أوروبا وتركيا على مستوى رفيع... وفي المجال الفنّي، بدأت المواضيع الغرائبية تتسرب والأدب، ففي عام 1670 كتب موليير مسرحيته الشرقية "البورجوازي المهذب"، التي تدور أحداثها في تركيا... وفي عام ف راسين مسرحيته "بجزيت" باذلاً جهداً كبيراً في إغنائها بالتفاصيل الشرقية...".

الملاحظ أنّ عدد الرحالة الأوروبيين إلى الشرق الإسلامي –في هذه الفترة– بدأ يرتفع نسبيّاً... وكان الوزير كولبير ع أصدقاءه والمهتمين على القيام برحلات إلى الدول العربية والإسلامية، بل إنّ أنطون غالان نفسه كان موفداً من طرف حتّى يجمع له التحف والمخطوطات النادرة من تركيا والشام وغيرهمامن بلاد الشرق.

وبرزت ترجمة "الليالي" في الوقت المناسب لتغيّر الكثير من الحقائق. فمع ظهورها، أبدى القرن الثامن عشر في أوروبا اهتماماً متميزاً بكل مايتصل بالشرق، وهو اهتمام لا يمكن مقارنته بالعصور السابقة، فلأوّل مرّة في تاريخ أوروبا، تتغير صورة المسلم من وثني لا أخلاق له، إلى صاحب مبادئ، وقيم، شجاع، وقوي على مواجهة الأعداء: ولأوّل مرّة، ينظر الأوروبي إلى الإسلام على أساس "أنه دين عقلاني، بعيد كل البعد عن العقائد المسيحية، دين وفق بين الدعوة إلى حياة أخلاقية وبين حاجات الجسد والحواس في المجتمع..."(18).

يمكن القول، إذن، إن ظهور ترجمة جالان، قد غيّر نظرة الإنسان الأوروبي إلى الشرق، لكونها أعطت عنه صورة أكثر وضوحاً وجعلت أثره أعظم نفوذاً. ولابدّ من الإشارة –هنا– إلى أن البحث العلمي، في هذه الفترة، انصب على دراسة هذا الشرق وحضارته وأدبه. وكان من نتائج هذا الاهتمام أن ظهرت مجموعة من المراجع تدرس بأناة وروح موضوعية حضارة الشرقين الأدنى والأقصى. وقد احتل الشرق الإسلامي مكانة الصدارة في هذه الدراسات، كما انفردت فئة من الباحثين بدراسة اللغة العربية بعد أن خصصت الجامعات الكبرى مقاعد لها.

لقد لعبت ترجمات "الليالي" إلى اللغات الأوروبية دوراً مهمّاً وخطيراً في تاريخ العلاقات الغربية – الشرقية وفي تاريخ الأدب العالمي. ولسنا نبالغ إذا قلنا مع الباحثة سهير القلماوي "إن ألف ليلة وليلة كانت الحافز الأهمّ لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدّى النواحي الاستعمارية والتجارية والسياسية... وإن انتشار حركة الاستشراق يعود إلى ماتركه هذا الأثر في نفوس الغربيين...."(19).

جـ- *التأثير في الأدب الأوروبي:*

كان من نتائج ترجمات "الليالي" أن أثرت تأثيراً واضحاً في الأعمال الأدبية الغربيّة الكبرى. فلقد أصبح العديد من الكتاب الأوروبيين "يتجهون إلى هذا الأثر الفني، وإلى تعبيرات خاصة به، وصور مأثورة عنه، كلما أرادوا أن يفصلوا في أدبهم كلاماً عن السحر الخارق أو البذخ الشرقي..."(20)... وهكذا انتشرت، في الأدب الغربي، اللقطات الرائعة والكليشات المشهورة: طير الرخّ، جبال المغناطيس، مدينة النحاس، القصور الذهبية، بساط الريح، خاتم سليمان.

■* مع ظهور ترجمة الليالي أبدى القرن الثامن عشر في أوروبا اهتماماً متميزاً بكل مايتصل بالشرق.

لقد احتلت "الليالي" مكانة مهمّة في الأدب الغربي وذلك لماتضمنته من صور براقة وأجواء شرقية فاتنة وموضوعات إنسانية ذات مغزى شمولي: استغلت في تأليف حكايات وروايات كثيرة، واستلهمت منها قطع رائعة للمسرح والموسيقى وقصص للسينما... وكان من فضلها أيضاً أن زوّدت أدب الأطفال بمادة جديدة تتسم بالبساطة والحيوية (يضيق بنا المجال –هنا– لو حاولنا أن نحصي قصص الأطفال التي استقت مادتها من "الليالي" مباشرة).

وخلاصة القول: إنّ "الليالي"، قد تحوّلت –في أوروبا– إلى مصدر خصب لا يمكن الاستغناء عنه؛ مصدر غني بموّاده وأفكاره ورموزه وصيغ سرده... ولقد أعطى البحاثة فكتور شوفان (21)، قائمة طويلة بأسماء الأدباء الغربيين الذين تأثروا بحكايات شهرزاد تأثيراً واضحاً: فيلاند، بورغر، فولتير، كلينغر، هوفمان، أريوست، مونتيسكيو، غوبنيو، كريبيون، روكرت، إيمرمان، هاوف، تنيسون، هاريت، ك. بينتشر ستو، ديكنز، إديسون، أولنشليغر... ومع ذلك فإنّه يعترف أنّه لم يذكر سوى نخبة محدودة من الأدباء....

4- أثر "ألف ليلة وليلة" الشفوي:

هل عرف الغرب حكايات شهرزاد قبل ترجمتها إلى اللغات الأوروبية؟ وهل كان لهذه الحكايات أثر في الأدب الأوروبي قبل القرن الثامن عشر؟

إنّ المتخصصين لا يستبعدون إمكانية تلقي الأوروبيين لحكايات "الليالي" قبل ظهور ترجمة غالان عدّة قرون. ففي رأيهم، إنّ العدّيد من الحكايات الشرقية والعربية قد نقلت، بطريق الشفاه، إلى بقاع واسعة من أوروبا... وقد حدث ذلك في عصر كانت فيه أوروبا لا تكاد تعرف السفر إلاّ بقصد الحج إلى الأراضي المقدسة(22).

والواقع، إن انتقال مجموعة من حكايات "الليالي" إلى أوروبا عن طريق الرواية أمر طبيعي (23)،... فهي –قبل كل شيء– أدب شعبي، فيه من المرونة والحرية مايجعله يتحدّى الحدود الإقليمية، والخلاف الحربي والنزاع السياسي. وقد اعترف الباحثون أنّه "كلّما حدث اتصال بين الأدبين الشرقي والغربي، تمكن فيض التأثير الشرقي من أن يزيد في تيارات الأدب الشعبي الأوروبي قوة يستطيع بها أن يتحدى سلطان الآداب اللاتينية واليونانية تحدّياً موفقاً إلى حدٍّ ما...."(24).

ولا يستبعد أن تكون الأندلس وصقيلية وجنوب إيطاليا، التي تمّ فيها اتصال مباشر بين العرب والمسيحيين قد عرفت حكايات من "الليالي"؛ فمن المعروف أن التراث العربي–الإسلامي انتقل إلى أوروبا. عبر هذه الجسور، وأخذ دوره هناك في حركة الإحياء التي بدأ بها تاريخ النهضة في أوروبا... يبدو أنّ "رحلات السندباد البحري" ترجمت إلى العبرية بعنوان "مشلية سندباد"... وقد ترجمت إلى اللاتينية ترجمة لا تزال محفوظة في العديد من المخطوطات..."(25).

■* لقد أصبح العديد من الكتّاب الأوروبيين يتجهون إلى هذا الأثر الفني وإلى تعبيرات خاصة به وصور مأثورة عنه.

ومن المحتمل أن يكون الصليبيون قد سمعوا بعض حكايات "ألف ليلة وليلة" فحملوها معهم إلى أوطانهم وأفادوا منها....(26)، ومن المحتمل أيضاً أن يكون الأوروبيون قد سمعوا هذه الحكايات نتيجة التبادل التجاري على مسرح البحر الأبيض المتوسط بين شواطئه الشمالية في أوروبا وشواطئه الجنوبية في العالم العربي – الإسلامي، إذ كانت أساطيل البندقية ولوكا وجنوة وبيزا دائمة الإبحار إلى سواحل سوريا والإسكندرية وتونس وآسيا الصغرى....

وفي الحقيقة، إنّ البحث في تأثيرات "الليالي" الشفوية في الأدب الأوروبي يحتاج إلى دراسات مستقلّة، لأنّ الأشكال الأدبيّة المتأثرة بالكتاب متعدّدة ولغاتها مختلفة (سعة الرقعة الزمانيّة والمكانية)، لهذا السبب سنكتفي بالإشارة إلى بعض الأعمال الأدبيّة المتأثرة بالحكايات، ونترك الباب الواسع مفتوحاً لدراسات أخرى تتناوله بالتنقيب والتمحيص والمقارنة....

ففي إسبانيا، تجسّد تأثير "الليالي" في عدّة أعمال أدبيّة، نذكر منها: حكاية "الفارس سيفار"(27) (Historia Del CAVALERO CEFAR) التي ظهرت ما بين (12999و1325)، وحكاية "إنّما الحياة حلم"(28)، (LA VIDA ES SUENO)، للأديب الشهير كالديرون دولباركا، وحكاية "الفتاة تيودور"(29) (DONCELLA THE ODORE). للكاتب لوبي دي فيكا.

أمّا في الأدب الإيطالي فنجد عدّة قصص متأثرة بـ"الليالي" تأثراً واضحاً: "قصّة إسطالفو" للأديب جفياني سركامبي، و"قصة جيكوندو" للأديب أرلاندو فرنسفو، ومجموعة "الديكاميرون" لبوكاشيو (1315–1375)(30).

ومن القصص الألمانية المستمدّة من الليالي: قصّة هرفيرز ميتز (H. METZ).وهي أنشودة فعال أنشئت في نهاية القرن الثاني عشر(31)، وقصّة "الدوق إرنست" وقصّة "إيسلودة وإيسهاد"، وقصّة موريس فون كراون التي كتبت شعراً باللغة الألمانية الوسيطة(32)...

وفي الأدب الإنجليزي يبدو أنّ قصة تشوسر (CHAUCER) المسماة "الفارس الغلام" متأثرة بـ "الف ليلةوليلة"، بل هي منتزعة من صميم هذه الحكايات... والمجال لا يزال مفتوحاً لمن يودّ أن يعقد مقارنات بين بعض مسرحيات شكسبير وحكايات شهرزاد، فمسرحية "العاصفة" لها مثيل في حكاية "جزيرة الكنوز"... وهناك بعض التشابه بين مسرحية "تاجر البندقية" وحكاية "مسرور التاجر وزين ....".

وصفوة القول، إنّ الصلة بين "الليالي" والقصّة الأوروبية في القرون الوسطى وعصر النهضة، هي صلة وثيقة الوشائج... وممّا لا شك فيه أن تفرّساً متأنياً في هذا القصص الأوروبي المتأثر، من أجل وضعه في موضعه التاريخي في نشأة القصة الأوروبية، لينبئ بأنّ القصة الغربية ماكانت تقوم وتتطوّر لولا ذلك التفاعل الهائل بالثقافة العربية–الإسلامية، ومع ماحفظته واعية القرون الوسطى من أساطير وحكايات نقلت شفاهاً إلى المجتمعات الأوروبية التي كانت مؤهلة للإفادة من ذلك في خلق نماذجها الأدبية.

❒

هوامش ومراجع:

1- أنطون غالان (ANTOINE GALLAND)(1715-1656)، مستشرق فرنسي مشهور، درس الفلسفات الشرقية في الكلية الملكية وتقلب في مناصب دبلوماسية عدّة... ومن المعروف أنّه اعتنى كثيراً بجمع التحف والمخطوطات، وتدريس اللغة العربية في الكوليج دوفرانس... له ترجمة للقرآن الكريم، و"كلمات مأثورة عن الشرقيين"، و"أصل القهوة وتطوّرها"، لمزيد من التفاصيل، ينظر:
M. ABELHALIM, ANTOINE GALLAND, PARIS , GNIZET, 1964.
2- في الحقيقة، كان غالان أديباً فذاً، وفناناً بصيراً بفنّ القصّة، استطاع أن يقدّم لقرائه أجود ما تضمنته الليالي من حكايات بأسلوب قصصي بارع، ولغة ناصعة يتداولها القارئ وكأنّه أمام نص كتب بالفرنسية أصلاً ولم يترجم إليها....
3- كان كلّ شيء في حكايات "الليالي" جديداً على القارئ الفرنسي: صورها التي تظلّ عالقة في الأذهان، مغامراتها العجيبة، مضامينها الإنسانية... ولقد عرف جالان كيف يبسط الحكايات لجمهوره في ثوب أنيق وأصيل...
4- يتميّز مصطلح "التنوير" بمعنى عام يقصد به كشف الحجاب عن حقيقة الأمور، والاستعانة بالتجربة... وبمعنى خاص محدّد تاريخياً يقصد به تلك الحركة الفكريّة التي سادت أوروبا إبّان المعارك الحاسمة بين البورجوازية والارستقراطية، و التي كانت موجهة نحو القضاء على "النظام القديم" وأسسه ومؤسساته. ينظر:
إيسايا بيرلين، عصر التنوير، ترجمة فؤاد شعبان، دمشق- وزارة الثقافة- 1980.
5- كان "المنوّرون" يريدون البناء... وكانوا قادرين على تبديد الظلام... فكروا في سياسة جديدة تحوّل الرعايا إلى مواطنين وانتقدوا الأنظمة المطلقة بعنف وخلعوا على التربية مبادئ جديدة تقي أبناءهم من الوقوع في الأخطاء القديمة... وكان طبيعياً أن يؤثر الفكر الجديد في العقل الفرنسي، وذلك لما قدّمه من مفاهيم جديدة أكثر ديمقراطية وحرية...
6- لويس الرابع عشر أو "الملك الشمس"، حكم فرنسا بالقوة والنّار، وأقام نظام حكمه على جبروت الوزراء والمركزية الإدارية... ومن المعروف أنّه استنفذ -في أواخر عهده- مصادر الثروة في سبيل إظهار أبهة ملكه.
7- فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فريد أنطونيوس، لبنان، دار عويدات، 1975، ص 129.
8- كاترينا مومسن، جوته وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد حمو، دمشق، وزارة التعليم العالي، 1980، ص 12-13.
9- ينظر:
F.BARGLIILET, GE ROMAN AU XVLLEME SIECLE , PARIS. P. U. F. 1961, PP. 65-67.
10- نذكر على سبيل المثال: السيّدة دوليزان، السيّدة دوبومارت والسيّدة دولنواي.
11- فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، بيروت، دار القلم، ص 25.
12- كاترينا مومسن، م.س. 14.
13- نفسه، 14.
14- CF. J.M. CARRE , VOYA GEURS ET ECRIVAINS, FRANCAIS EN EGYPTE, LE CAIRE, 1956, PP. 39-76.
15- تافرني: رحالة فرنسي مشهور، استطاع- مابين (1630) و(1639)، في رحلات ستة أن يطوف أكثر بلاد آسيا، وعاد منها بمعلومات غزيرة ضمنها كتابه "الرحلات".
16- شاردان: رحالة فرنسي، صاحب كتاب "رحلات إلى الهند وفارس".
17- برنيي: طبيب ورحالة فرنسي، اشتغل بالطب 12 عاماً مع أورنجزيت كبير المغول...
18- مكسيم رودنسن، الصورة الغربية والدراسات الغربية الإسلامية في "تراث الإسلام" تصنيف شاخت وبوزت، ترجمة حسين مؤنس، الكويت، عالم المعرفة، 1978، ص 64.
19- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، القاهرة، القاهرة، دار المعارف، ص 64.
20- نفسه، 68.
21- ينظر:
V. CHAUVIN , BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES ARABES LIEGE , 1990, TOME.
22- ينظر صفاء خلوصي، دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، بغداد، مطبعة الرابطة، 1957، ص 27-31.
23- لقد اتضح جزء من حجم هذا التأثير بعد ظهور مجموعة من البحوث الأكاديمية، نذكر منها: بحث الأستاذ جاستون باري الذي درس فيه الحكاية الشرقية وتسربها إلى أدب القرون الوسطى في أوروبا، وبحث الأستاذ كوسكان الذي حاول أن يحدّد فيه مصادر بوكاشيو الشرقية، وكذلك بحوث كل من هـ. جب وترند وماكدونالد التي درسوا فيها أثر القصة الشرقية في الآداب الغربية-
24- هـ.جب، تراث الإسلام، ترجمة عبد اللطيف حمزة، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة، 1936، ص 156.
25- عبدالرحمن بدوي، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، بيروت، دار القلم، 1979، ص 67.
26- زكي النقاش، العلاقات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بين العرب والإفرنج خلال الحروب الصليبيّة،

ص .194

28- يرى بعض الباحثين أنّ هذه القصة متأثرة إلى حد بعيد بحكاية "النائم اليقظان".

29- ألف كالديرون، هذه القصّة على نمط حكاية "الجارية تودّد".

30- كتب بوكاشيو مجموعته سنة 1349، وضمنها مائة حكاية (من طراز حكايات الليالي)، وأسندها إلى سبع من السيّدات وثلاثة من الرجال اعتزلوا المدينة في بعض الضواحي فراراً من الطاعون...

31- لقد أثبت الأستاذ ل. جوردان التشابه الكبير بين قصّة هرفيز وحكاية نور الدين في ألف ليلة وليلة.

32- تتكرّر في هذه القصة فكرة العاشق الذي يستولي عليه النوم وهو في انتظار محبوبته...

❑❑❑

الذاكرة الجزائرية روائياً
"أحلام مستغانمي" نموذجاً

د.عادل الفريجات

"إن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي، فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة" – (فوضى الحواس 195).

بهذه العبارات قدّمت الكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي) حاملة شهادة الدكتوراه في علم الاجتماع من السوربون– مفتاح الولوج إلى عالمها الروائي، فلقد جرّبتُ أن أمتحن قضايا السرد في روايتها الأخيرة "فوضى الحواس"– الصادرة عن دار الآداب ببيروت بطبعتها الرابعة عام 1998– وأفلسف أحداثها، وحواراتها، وسلوك شخصياتها، ومفارقاتها، ومثاقفاتها، فوجدت ذلك كله يستجيب لمفاهيم الحدثين الكبيرين: الحب والموت، ولشيء ثالث هو الوطن. فأين هو الحب في الرواية؟ وما ملابساته ومامغزاه؟ وأين هو الموت؟ وما ملابساته؟ وما مَغْزاه. وأخيراً "أين هو الوطن رمزاً" وحقيقة" في الرواية؟.

■* لقد اختارت الكاتبة أسلوب المزج بين الأنا الساردة والـ هي العاشقة.

أ- الحب:

من المعروف في تاريخ الأدب الروائي، عربياً "وعالمياً" ، أنّ أي عمل فيه يُجرَّدُ من قصة حب، مهما كانت صورتها وأحداثها ودلالاتها، قد يفقد جاذبيته عند القرّاء. فالحبّ فعل كوني، وقيمة إنسانية، بهما تستمر الحياة، وعليهما يقوم الفن، أو أكثر آثاره، حتى إننا نملك الزعم أن حياة "وفنا"، لا حبَّ فيهما، غير جديرين بالعيش والوجود والتذوّق...

ولكن حبّ الذات الساردة في ((فوضى الحواس)) كان حبّاً "عبقرياً" وفذّاً" ومختلفاً"، فقد بدأت الكاتبة السطور الأولى من روايتها بقولها: ((عكس الناس كان يريد أنْ يختبر بها الإخلاص، أنْ يجرِّب– معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربِّي حبّاً" وسط ألغام الحواس)). فنحن منذ فاتحة هذا العمل إزاء حب غريب معاكس لحب الناس، هدف أحد طرفيه، اختبار الإخلاص، وتجريب متعة الوفاء مع الحرمان. وهو حبّ ينبغي أن ينبت وينمو رغم هتافات الجسد الهادرة... وإذا نزلنا من الحلم إلى الواقع، وتصوّرنا المرأة وطناً، كما أوحت لنا الرواية، أبْدَلْنا قولَنا السابق بالآتي: على الحب أن ينمو ويزدهر رغم كل ألوان الكراهية والعنف والخراب، التي يمور بها واقع الجزائر اليوم ويطفح. إنَّ شأن الوطن كان هاجس الكاتبة في روايتها الأولى ((ذاكرة الجسد))، وهو هاجسها أيضاً "في روايتها الثانية ((فوضى الحواس))، التي تعد الجزء الثاني من مشروعها الروائي، الذي ربّما لم ينتهِ هنا. وسوف نرى وشائج قوية بين العملين المذكورَين تجعل قراءة العمل الأخير بمعزل عن العمل الأول مُتَعذِّرة.

وقد بدأت الكاتبة عملها الأخير ((فوضى الحواس)) بالإعلان عن مخاض النص الإبداعي من خلال فصلها الأول الذي تذكر فيه أنها كتبت قصة قصيرة بعنوان ((صاحب المعطف)) قدّمت فيها إرْهاصات كثيرة لما سيأتي في القصة الرئيسية، فكانت هذه القصّة كمقدّمة للأخبار التي سيأتي تفصيلها فيما بعد، أو مثل صورة مصغَّرة عن مجمل الرواية التي سيلي تكبيرها لاحقاً".. وقد فعل فعلها هذا كتّاب أُخر، فأرنَست –انظر بحث في تجربة الكتابة ص12–

همنغواي طوّر قصة قصيرة كان كتبها سنة 1936لتصبح رواية "الشيخ والبحر" – وحنا مينه أيضاً" طوّر قصة المرصد القصيرة، لتصبح رواية كاملة قائمة برأسها هي ((المرصد)) ذاتها.

واختارت الكاتبة أسلوب المزج بين (الأنا) الساردة، والـ (هي) العاشقة، فهي مرة تراقب العاشقين في قصّتها، ثم تتلبَّس دور العاشقة فيما بعد، فبينماهي تشاهد فيلماً "سينمائياً" لبطلَيْ قصتها الخياليين، يأتي رجل ليجلس جوارها، ومن خلال كلمتين اثنتين تفوّه بهما في السينما، عرفَتْهُ، أو كادتْ، فهو لم يقل سوى ((قطعاً)) و ((طبعاً)) وهاتان الكلمتان تدلاّن على القَطْع والحَسْم، وكان الحبيب الأول في رواية السينما ذاتها، لمشاهدة الفيلم ذاته، وليكمل القصة التي بدأت في الجزء الأول من المشروع الروائي، وفي

■* كان الحبيب الأول في رواية ذاكرة الجسد يحب القطع والحسم.

حيلة فنية راحت الكاتبة تقول: ((لم يكن مهماً لحظتها أن تكون تلك المرأة التي جلست إلى جواره ((هي)) أم ((أنا))، فقد حدثت الأشياء بيننا كما أرادها في عتمة قاعة سينما))- (فوضى الحواس 59) ولئن كان الراوي في ((ذاكرة الجسد)) قد جاء بصيغة المتكلم المذكَّر، إنه جاء في ((فوضى الحواس)) بصيغة المتكلم المؤنَّث. وكانت العملية السردية تتم من زاويتين: الرؤية من الأمام والرؤية من الخلف. ومن المعروف أن ضمير المتكلم في السرد -كما يرى عبد الملك مرتاض- يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف، فيذوب الحاجز الزمني الذي ألفناه بين زمن السرد وزمن السارد.....

ومن شأن ضمير المتكلم أيضاً أنه يستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية، فيعريّها بصدق ويكشف عن نواياها بحق.. وهو أيضاً يذيب النص السردي في الناصّ، ويجسّد الرؤية المصاحبة كما يقول تودوروف. فكل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردي، يَغتدي مُتَصاحباً مع الأنا السارد، مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي. (انظر: في نظرية الرواية، لمرتاض ص 184- 185).

ومن الملاحظ أن قصة الحب التي بدأت في ((ذاكرة الجسد)) قد ساقها القدر، وأن تتمتها في ((فوضى الحواس)) قد ساقها القدر أيضاً، تقول الكاتبة هناك: ((كان يوم لقائنا يوماً للدهشة، لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني. كان منذ البدء الطرف الأول)) (ذاكرة الجسد59). وكلمة ((طبعاً)) التي قالها خالد في قاعة السينما، هي الكلمة ذاتها التي أجاب بها (أما) أو (حياة)، والاسمان لمسمّى واحد، عندما سألته ((هل ستكون غداً في قاعة الرسم)) في الرواية الأولى (ص56). فقاعة السينما في ((فوضى الحواس)) كانت معادلاً بديلاً لقاعة الرسم في باريس في ((ذاكرة الجسد)). وكلا المكانين حيّز للفن.

وهكذا تتناظر الحيوز الروائية في الجزأين. والمعروف أن (خالداً) و (حياة) قد التقيا في الجزء الأول.

في (باريس) أثناء معرض لرسوم خالد. وقد زارت حياة هذا المعرض بطريق الصدفة.

فالصدفة والقدر هما اللذان جمعا بين العاشقين. وهما أيضاً "اللذان كانا وراء بعض أحداث الجزء

الثاني، كمقتل السائق (أحمد) عند جسر في (قسنطينة)، واللقاء الثاني بالبطل في العاصمة (الجزائر).

بيد أن (خالداً) هنا في ((فوضى الحواس)) كائن حبري أنهضته الكاتبة من بين سطور الرواية الأولى، لتخوض معه مغامرات حب وعشق وجنس، تقول من خلالها أشياء كثيرة، أو لنقل بعبارة أخرى، جاء خالد ليكون رمزاً لفكرة رئيسية، ولا سيما أنه كان أحد أبطال حرب التحرير الجزائرية في الرواية الأولى، ويعمل تحت قيادة والد الذات الراوية.

لقد أرهصت الكاتبة في القصة القصيرة في ((فوضى الحواس)) للأحداث الجسام التي ستتناولها في القصة الكبرى في الرواية ذاتها كما ذكرنا. ففي القصة الصغرى بداية لحبٍّ فَذٍّ عجيب وموجز، وسنرى تفصيلاته في القصة التفصيلية الثانية. وفي الأولى إعلان عما في ذاكرة الذات الراوية من تكريم للعسكريين الذين كتبوا بدمائهم حرية الجزائر وماضيها القريب المشرق، ثم، ويااللغرابة! راحوا يكتبون، بفسادهم وانحرافهم وجشعهم، راهنها الباهتَ الحزين، وحاضرها الذي يخون ماضيها! لقد عرفنا أن الذات الراوية قد تزّوجت من (سي مصطفى) الضابط الذي يرمز للسلطة الراهنة في الجزائر. وقد كانت ابنة للمناضل الشهم العنيد (سي الطاهر)- صديق الفنان التشكيلي (خالد). الذي أحبَّها حباً جارفاً إثر لقائهما في باريس... ولما قرر عمُّها (سي الشريف) أن يزوجها من الضابط حزن خالد حزناً عميقاً لهذا الحدث، على الرغم من، اضطراره لحضور حفل زفافها... وها هو ذا (خالد) يُماهي بين حياة (العروس) والجزائر (الوطن). فيقول في لغة رمزية رائعة متحدثاً عن ثوب الفرح الذي لبسته حياة: ((حزني على ذلك الثوب، حزني عليه كم من الأيدي طرَّزَتْهُ، وكم من النساء تناوَبْنَ عليه، ليتمتع اليوم برفعه رجل واحد، رجل يلقي به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا كأنه ليس الوطن، فهل قدر الأوطان أن تعدّها أجيال بأكملها لينعم بها رجل واحد؟))- (ذاكرة ص362).

■* لقد أرهصت الكاتبة في القصة القصيرة فوضى الحواس للأحداث الجسام التي نتناولها في القصة الكبرى.

فهل نجد في هذه العبارات فرقاً بين (حياة) من جهة، و(الجزائر) من جهة ثانية؟ أو فرقاً بين عريسها (سي مصط (العسكر) الذين تسلموا السلطة، واستبدوا بالوطن، ونهبوا خيراته وتمتعوا بملذاته؟ إنَّ تاريخ الجزائر، (أو ثوبها)، طرّزته أيد تماماً كثوب فرح (حياة). لذا فنحن نرى في داخل ثوب العروس الإنسانة إهابَ وطنٍ بأسره، هو الجزائر.

لقد كان هذا كله في الرواية الأولى (ذاكرة الجسد) أما إذا انتقلنا إلى الرواية الثانية (فوضى الحواس) ونظرنا إلى الخفي ما بين مقدمتها وخاتمتها، فإننا لانفارق موقع الراوية، ولا ننفصل عن رؤيتها لشكل الحب وملابساته ومغزاه... فالكاتب إلى الحب وقد اقترن بالحرمان، وترى فيه إخلاصاً لمعنى الوطنية والتاريخ والذاكرة. نعم عرضت الرواية الثانية قصة حب لحياة، رغم زواجه من (سي مصطفى) الرائد أولاً، ثم العميد في الجيش ثانياً، وصوّرت مغامرة عشقية لها معه... فهل كان

هذا فعل خيانة زوجية؟ لا شك أن الأمر على غير ما يبدو في الظاهر، فنحن إزاء كائن ورقي هو (خالد) وإزاء فعل عشقي ينفتح على الوطن بأسره، وإزاء مفهوم آخر لمغامرة العشق.

تقول: إن (الجزائر) أو (حياة) تروم التوحد مع تاريخها المشرِّف، وتصبو إلى الإندماج في ذاكرته البهية، وماضيه العظيم، الذي كان الناس فيه يحبّون الجزائر، رغم جوعهم، ويضحون بأرواحهم، تكريماً للحب، وإعلاءً لشأن الوطن، على حساب اللذات العابرة، ففي لغة تجمع بين الواقع والحلم قال البطل مخاطباً البطلة أو الذات الراوية:

((بيننا وبين المتعة مفتاح لا أكثر، ولكنني أرفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا، وإلاّ فسيكون في هذا إهانة للحب... عندما نبلغ ذلك القدر المُخِيف من اللذة، فكل متعة لا تزيدنا إلاّ جوعاً، وعلينا أن نجرّب لذة الامتناع، لنتصالح مع أجسادنا.. لنعرف كيف نعيش)).

وعندما تقاطعه (هي) بقولها: ((لا أفهم لما أغريتَني بالخيانة. إذا كنتَ ستطالبني بالوفاء عن جوع)) يردّ ساخراً: ((أنت تسيئين فهمي مرة أخرى، أنا لم أطالبك بشيء؟ أعددتك للإخلاص دون أن أطالبك بأن تكوني مخلصة لي))- (فوضى الحواس 324) فالكاتبة إذن تَعْبُر من الذات إلى الجماعة، وتنتقل من الحالة الخاصة إلى الحالة العامة، عندما توحي بضرورة الإخلاص للإخلاص، والتجرُّد للتجرُّد، فليكن الحب لعامة الجزائر، ولتاريخ الجزائر، وليكن حباً فوق المصالح والأنانيات وفوق الملذات والشبهات، فبهذا وحده تُبْنَى الأوطان...

إن الرموز والمعاني لتكتنف بقوة علاقة الحب بين الذات الراوية وحبيبها، فقد كان هذا البطل المحبوب ((كائناً ورقياً)) عاشت معه البطلة 400 صفحة، هي صفحات روايتها الأولى ((ذاكرة الجسد))، وما يقارب الأربع سنوات. وهاهي ذي تحبّه بعمق، من جديد، لأن أبطال الروائيين بحاجة إلى من ابتدعهم كما تقول الكاتبة ((لأنهم لا يملكون غيرهم على وجه الأرض))- (فوضى الحواس 272). ألم يقل (حنا مينه) أن أبطال الروايات هم أحياء تماماً بالنسبة للقراء، وهم أكثر حياة بالنسبة للمبدعين؟ (هواجس ف التجربة الروائية ص111).

■* بيننا وبين المتعة مفتاح لا أكثر، ولكنني أرفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا.

لقد حوّلت الكاتبة بحبّها الحُلْم إلى واقع، والصورة المجردة، إلى كائن حي يحسن القُبَل ويشتهي ما يشتهيه الأحياء في الحياة، فعكست الآية في كتابتها، فبدلاً من أن تنقل الواقع إلى رواية، نقلت الرواية إلى واقع.. ولم تكن بذلك تفعل شيئاً غريباً عن الفن والأدب، ففِعْلُها هذا شبيه بفِعْلِ (بجماليون) الذي أبدع تمثالاً من رخام لإمرأة تدعى (جالاتيا)، ثم راح يصلي للآلهة أن تمنح الحياة لتمثاله، فاستجابت الآلهة، وتزوّج (بيجماليون) من (جالاتيا)! بَيْدَ أن الكاتبة هنا، والحق يُقال، لم تَبْقَ في حدود الصورة القديمة، وإنْ أسْطرَتْ أدبها، بل حققت المعادلة النقدية الصعبة، التي لخَّصها الناقد الروسي (خرابتشينكو) الذي أتذكّر أنه قال في كتابه ((ذات الكاتبة الإبداعية)): إن الفكر الفني دون خيال عقيم، بمقدار، الخيال العقيم دون واقع، فلم يبقَ محبوبُها كائناً ورقياً، بل حَوَّلَهُ، من خلال لعبة فنية، إلى معشوق من لحم ودم، يتقن فن القُبَل، وما بعد القبل (انظر ص287و288). وتبدو براعة (مستغانمي) هنا في قدرتها على اختيار المفردات التي تقع في المنطقة الوسطى ما بين الواقع والحلم، والخيال والحياة، بحيث يبدو أن ما يجري قابل للوقوع، ومحتمل الحدوث، وإن كان في أصله من نسج الخيال. كما تبدو قدرتها في نقل مكان ممارسة الحب إلى العاصمة (الجزائر)، بعد أن كانت الأحداث في مجملها تتم في (قسنطينة). ومن المعروف أن تغيير الأمكنة في الرواية يوحي بعبْرة أو أمثولة يريد الكاتب نقلها إلى المُتَلَقِّيْن.

ومن مزايا الحب في هذه الرواية أنه يتكشف عن أنَّ مَنْ أحبَّتْه الراوية كان شخصاً آخر، غير الذي تبحث عنه، فذاك الكائن الحبري يقول: ((أجمل حب هو الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر))- (ص 347) ولأن الذات الساردة مصابة بفوضى الحواس، وهو العنوان الذي اختارته لروايتها، لم تكن تعي أن ما عاشته من مغامرات كان مع صديق حبيبها (عبد الحق) -(ولنتأمل دلالة هذا الاسم: عبد الحق) وأن الشقة التي شهدت مغامرتها معه، كانت شقة (عبد الحق). وبعد هذا نتساءل هل ما عاشته مع بطل القصة كان أجمل حقاً مما كان مفترضاً أن تعيشه مع شخص آخر، كانت تبحث عنه؟ ففي نهاية كل حب نكتشف

أننا في البدء كنا نحب شخصاً آخر. وعليه فعلاقة الحب لدى الكاتبة هي ثلاثية الأطراف وليست ثنائية. وذلك لأن في قصص الحب الثنائية كثيراً من البساطة والسذاجة، التي لاتليق برواية، لذا كان يلزمها رجل يعيش بمحاذاة قصة قبل أن يصبح هو بطلها ((لأن هذا هو منطق الحب في الحياة، نحن نخطئ دائماً برقم)). وقد عاش (زياد) الشاعر الفلسطيني بمحاذاة قصة حبها مع خالد، وعاش (عبدالحق) بمحاذاة قصة حبها لخالد... وإذا كان هذا هو هذا، فهي تستطيع التنبؤ بأن الكاتبة ستعود من جديد لكتابة رواية ثالثة يكون بطلها (عبد الحق)؟؟ فقد تركت روايتَها (فوضى الحواس) مفتوحة غير منتهية، إذ ختمتها بكلمة (عندما) يليها

ثلاث نقاط لا نعرف ماذا وراءها، علماً بأن الكاتبة قد ردّت على مَنْ قال لها: ((الأسود يليق بك)) بقولها هذا يصلح عنواناً لرواية ثانية (ص357).

ب- الحب والموت:

ولكن المَيْسم الأعمق في حب الذات الراوية هو أنه جاء ليكون مكافئاً للموت، أو لنقل جاء، على الأقل، ليفتح نافذة في جدار الموت والدمار. أو ليكون بلسماً لجراح الوطن وخرابه.

فحب (حياة)– (ولنتأملْ رمزية هذه الكلمة) – لحبيبها (خالد) يمثل عملاً بطولياً تقاتل به الذات الساردة أعداء الحياة. ومن قصر النظر أن نرى في مضاجعة الذات الراوية لحبيبها (خالد) عملاً حسياً حقيقياً، فنحن إنْ فَعلْنا، نكنْ كَمَنْ يقصُّ جناحَ الفن الروائي، ونعدم قدرته على التحليق، وتقديم المعاني. وآية ذلك أننا إذا رحنا نتابع (البطلة) في طريقها إلى شقة حبيبها، و تقارن بين هيئتها، وهيئة (جميلة بوحيرد). فكلتاهما تقوم بعمل بطولي، ففي حين كانت (جميلة بوحيرد) تلبس لباساً أوربياً سا جزائرِ الخمسينيات المُحافِظة، لتخادع الفرنسيين، ولتؤمّن النجاح لعمليتها الفدائية المشهورة في مقهى (ميلك بار)، تأتي ((فوضى الحواس)) في ثياب التقوى (العباءة والشال)، تمويهاً، لتقوم بأكبر عملية تقوم بها امرأة في جزائرِ التسعينيات، وهي حب.. وهذه هي أهم المفارقات الغريبة التي اكتنزتها الرواية..!

■* لا أفهم لما أغريتني بالخيانة. إذا كنت ستطالبني بالوفاء عن جوع.

فبالحب إذن تُقاتِلُ البطلة صانعي موت الجزائر وخرابها، وبالحب تكافح القدر والقنص والدمار... وهي لأنها عاشقة، بالأمان، بدلاً من الخوف، وسط عشرات الرجال ذوي الأزياء العجيبة، والملامح العدوانية، والمشغولين عن همومها، بهموم ا مرددين هتافات وشعارات دينية وسياسية... ألم تقل الروائية على لسان البطل المحبوب:

((يلزمنا كثير من الحب لنثأر به من الموت))- (فوضى الحواس 296)؟

إن صورة رمزية توازي بقوة مشهد البطلة (حياة) العاشقة، وهي تتخلل الحشود الحاقدة ذات الملامح العدوانية، صورة رمزية تقول، بالإيماء، إنَّ الحب وحده هو مصدر الأمن والأمان عندما يتغلغل في مشاعر الحقد والعدوان. فهي تشعر بالأمن لأنها تحب، وليس لأنها تلبس، تمويهاً، العباءة والشال.

فهذه مظاهر خداع ليس إلاّ، أما الصدق والحب فهما في العمق والقلب... ولم تكف الكاتبة عن تأكيد هذه الفكرة، فإذا ما انتقلنا إلى الصفحات الأخيرة من روايتها بدت لنا البطلة أو (الذات الراوية) تلبس السواد، وتقف في المقبرة، وتعلن بوضوح أن الحب وحده يملك القدرة الخارقة على جعل كل شيء

جميلاً حتى لقاء عاشقين على مقبرة" (فوضى الحواس ص360).

وتزداد الصورة جلاء إذا دققنا أكثر في جزئياتٍ روائيةٍ أخرى، فحياة التي كانت تقترن بضابط برتبة عميد في زواج ثانٍ له. كانت عاقراً لاتنجب، وبما أن حياة هي رمزٌ للجزائر كما ذكرنا، ففي الوسع أن نفهم أن الجزائر التي يحكمها رجال عسكريون، اتّصفوا بالفساد وعدم الإخلاص، ستكون عاقراً أيضاً لا خير فيها ولا ثمار، لأن حُكْم هؤلاء فاسدٌ، لا خيرَ فيه و لاثمار..! إن زوج الذات الساردة كان –كما تصفه الكاتبة– رجلاً لا خيال له. كانت تتمنَّى أن يمارس الحب معها ببزّته العسكرية. بكل ما ترمز إليه من شرف وشهامة ونُبْل وفروسية، ولكنه لم يفعل يوماً.! ولهذا فإنها تخونه في مغامرة عشقية مع كائن حبري، قُدّم لنا، في وهم الكاتبة، رجلاً يعارض السلطة الغاشمة ويعاديها، من خلال السلاح الذي يتقن استخدامه، فهو مصوّر صحفي أراد تصوير (شرطي) يصوّب بندقيته إلى الأبرياء في شارع في الجزائر، دون أن يعرف هل هم مذنبون أم لا؟ ولهذا أُطْلقت النار على ساعده الأيسر فشُلّت، وكذلك هددّه المتطرفون ببَتْر ساعده الأيمن إنْ تابع نَقْدَهم في عموده الصحفي، فهو إذن بين نارين نار السلطة ونار المتطرفين الذين يحاربون بعقلية خاصة.

من هنا تبرز رؤية الكاتبة (أحلام مستغانمي) لمستقبل الجزائر، فهي تراه في منطقة وسطى تقع بين نزاهة العسكريين وسلام المتديّنْين... وليس أدل على ذلك من تمجيد الكاتبة للرئيس الجزائري الشهيد (محمد بوضياف) الذي كان، كأبيها، بطلاً من أبطال حرب التحرير الجزائرية، والذي نُكّل به وسجن ونفي أخيراً إلى المغرب ثمانية وعشرين عاماً بعد الاستقلال... فدعاه العسكريون من منفاه ليتسلّم السلطة، فجاء (محمد بوضياف) وفي ذهنه مافي ذهن الكاتبة، وما في ذهن حبيبها المصوِّر الصحفي، جاء ليحاسب السلطة الفاسدة في الجزائر ويحدَّ من طغيانها، فدفع حياته ثمناً لفساد الذين سمَّتْهم الكاتبة: بعلي بابا والأربعين حرامياً...

■* أن الرموز والمعاني تكتنف بقوة علاقة الحب بين الذات الراوية وحبيبها.

ولكن الكاتبة شدّدت النكير أكثر فأكثر على الطرف الآخر، الذي يمارس القتل في الساحة الجزائرية، والذي يتغنّى بالديمقراطية، لا احتراماً لها، بل لأنها مطية لوصوله إلى السلطة، حتى إذا وصل إليها تنكّر لها وأنكرها، وأنكر الوطن بأسره. ومن هنا تأتي قولة (بوضياف) ((أنه لو خيرّ بين الديمقراطية والجزائر، لاختار الجزائر)) لتكشف عن شكوكه الكبرى بالطرف المتطرف في بلده.

فهو لا ينحاز إلى الجانب الذي يتخذ الديمقراطية مطية لتدمير الجزائر، بل ينحاز إلى تاريخ هذا الوطن النقي البهي، وكذلك تنحاز إليه الكاتبة التي كشفت لنا من خلال الذات الساردة أن حبيبها كان واحداً من أعضاء المجلس الاستشاري، الذي شكلّه (محمد بوضياف) لتقرير شأن الجزائر الأسلم الأصوب. بيد أن يد الجريمة اغتالته من الخلف، فانهار حلم الجزائر، وحلم بطلة الرواية، وحلم كاتبتها على حد سواء.

جـ - الموت والوطن:

إن بصيرة الناقد لترى أن الجزائر تكتب تاريخها الحديث في هذه الرواية ثمَّة قصة رمزية، وقصّة سياسية في الوقت ذاته، كلٌ منهما تكتب الأخرى. وهما تَبْدوان قصتين متوازيتين، فعلى الصعيد الكتابي نحن أمام عاشقة من لحم ودم تكاد تكون هي الجزائر ذاتها، تهب ذاتها لرجل يندّد بالسلطة الغاشمة والفاسدة، وينتقد التطرّف الذي اتخذ من القتل والتدمير ديناً ومسلكاً... فها هنا فكرة تعانق فكرة. وعلى صعيد الواقع والتاريخ نحن أمام رجل في الثانية والسبعين هو (محمد بوضياف) أحب الجزائر بإخلاص،

وجاهد، وضحّى بمتع الحياة، ثم أفاق، بعد الاستقلال ليجد نفسه نزيل سجن الوطن، كما كان قبل الاستقلال نزيل سجون فرنسا. ثم ليجد ذاته ملاحقاً ومطروداً ومنفياً إلى بلد مجاور، أقام فيه نحو ثلاثين عاماً كاد الوطن ينساه. ثم حين جاء النداء ((إن الجزائر بحاجة إليك)) أبى إلا أن يستجيب، لأنه رأى نفسه المنقذ والمخلص، فتحامل على نفسه، وكظم جراحه، وأعلن أن الكراهية لا يمكن أن تبني وطناً، وغفر غفراناً واسعاً لمن أساء إليه، وجاء للإصلاح، ولكنه اكتشف أنه جاء ليكون واجهة فقط تغطي على النهب والسلب والاستبداد والتخريب، فاستنكر ذلك، ورام محاسبة الفاعلين ممن كانوا حوله، فقتلوه على عجل بعد 166 يوماً من حكمه... ولهذا لا جرم في أن تصدّر الكاتبة روايتها ((فوضى الحواس)) بهذه الكلمات الدالة: ((إلى محمد بوضياف رئيساً وشهيداً، وإلى سليمان عميرات الذي مات بسكتة قلبية وهو يقرأ الفاتحة على روحه فأهدوا إليه قبراً جواره... إلى ذلك الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما. فذهب ذات أول نوفمبر بتلك الدقة المذهلة في اختيار موته لينام على مقربة من خيبتهما... من وقتها ورجال أول نوفمبر قهراً يرحلون... من وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة.. إلى أبي مرة أخرى)). ومما يلاحظه المرء هنا أن الكاتبة عند انتقالها إلى الكلام على (بوضياف) في الرواية تنضو ثوب الفن، وتنزع قفاز الرواية، لصالح لغة تاريخية تقريرية غابت عنها المواربة والرمز، وقد ظهرت وكأنها نسيت ما سبق أن أعلنتْ عنه، وهو ((أن الكاتب يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة. ذلك اختصاص المؤرخين إنه في الحقيقة يحترف الحلم، أي يحترف نوعاً من الكذب المحبب. والروائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية)). فالكاتبة عند حديثها عن (بوضياف) لم تحترف الحلم ولا الكذب المحبب بل عملت ما يعمله المؤرخون، فكانتْ بهذا بعيدة عن فنها الروائي وصنعتها الفنية.

وبسبب ذلك فإن خيط الوطن بدا ثخيناً وقوياً ومحورياً في (ذاكرة الجسد) وفي (فوضى الحواس). وهو باد بوضوح أشد عندما تناجي الذات الراوية وطنها فتقول:

((وطن أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله، وإذ بنا نموت على يده، أي وطن هو... هذا الذي كله انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين، وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟)).

(فوضى الحواس ص 368).

■* أجمل حب هو الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر.

إن موت (بوضياف) لم يكن الموت الوحيد في ((فوضى الحواس))، فقد عرفنا أن والد الكاتبة قد مات شهيداً في قتالِ فرنسا من أجل الحرية والاستقلال، وعرفنا، روائياً، أن السائق (أحمد) سائق زوجة الضابط، وبطلة الرواية، وهو جندي متقاعد، قد قُتِل أيضاً على يد المتطرفين، كما قُتِل كثير من الصحفيين الذين ينتقدون موجة القتل الأعمى، وكان من بينهم (عبد الحق) الذي أحبته (الراوية) دون أن تتعرف عليه. وكان الرقم الذي أخطأت به في حبّها.

وتتسق هذه الميتات مع إشارات كثيرة إلى حالات الانتحار في الرواية، فقد أشارت الكاتبة إلى انتحار (ميشيما) اليابانية

استنكاراً لهزيمة اليابان على يد أمريكا، وإلى انتحار (خليل حاوي) الشاعر اللبناني استنكاراً لحصار بيروت من قبل إسرائيل عام 1982، لأنه لا يرد أن يقاسم الإسرائيليين هواء وطنه.

ويَسْتَوْقفنا في العمل الروائي، الذي نحلله، موت السائق (أحمد)، الذي لم ينجُ من رصاص الغدر رغم لباسه المدني، فقد قتله المتطرفون لظنّهم المغلوط بأنه مسؤولٌ يصاحب زوجتَه. وكان مقتله في مدينة (قسنطينة) التي دار فيها كثير من أحداث الرواية. وفي المكان الذي حارب فيه ثلاثين سنة ضد الفرنسيين.

ولكن ((القدر)) لم يشأ أن يأخذه شهيداً برصاص فرنسي، بل أراده شهيداً على مقعد ضابط موهوم، وبرصاص جزائري..! وأقول على مقعد ضابط موهوم، لأن القتلة ظنوه زوج الذات الساردة بسبب جلوسها جنبه لا خلفه، وقد جلست جنبه احتراماً لماضيه وحياته العسكرية. وكان جلوسها هذا قد حوله من سائق إلى ضابط، فقُتِل.!

وقد اختارت الكاتبة مكان القتل بعناية، فهو أجمل أمكنة قسنطينة. إنه قنطره الحبال أو جسر الحبال. وهو الجسر الذي رسمه (خالد) في لوحة سنة 1957 وسمّاها ((حنين)) وفي الربط بين ماجرى في ((ذاكرة الجسد)) وماجرى في ((فوضى الحواس)) وظهر التكامل القوي بين العملين، فخالد الفنان التشكيلي المناضل يرسم أجمل مافي قسنطينة، ويحرص عليه كما يحرص على روحه، ويصحبه معه إلى معرض له في باريس، حيث التقته (حياة). أما القتلة فيمارسون القتل قرب أجمل مكان في الجزائر، ليشوّهوا كل جميل فيها، ويلطّخوه بدماء الأبرياء، غير عابئين بتاريخ الجزائر ونقائه وطهره. وها هي ذي الرموز تتجاوب فالمجاهدون في صورة (خالد) يخلّدون أجمل ما في الجزائر، والمتطرفون في صورة قتلة السائق (أحمد)، يعبثون بتاريخ الجزائر ورموزه العظيمة..

* وقد أفضى العبث بتاريخ هذا الوطن إلى ظاهرة أخرى في الرواية، هي الهروب من الوطن والنفي الاختياري، فقد هرب ناصر أخو (الذات الساردة) إلى ألمانيا، وهرب أيضاً البطل (خالد) إلى باريس. أما ناصر أخو (الراوية) فقد مثّل شريحة شبابية جزائرية، كانت (الراوية) تقف في الضفة المقابلة لها...

■* الميسم الأعمق في حب الذات الراوية هو أنه جاء ليكون مكافئاً للموت أو ليفتح نافذة في جدار الدمار.

فقد بدا (ناصر) و (هو اسم موحٍ بقوّة) مؤيداً للإسلاميين، وها هو هذا يتغيّر بعد سلسلة من الخيبات، فيبدأ بمطالبة أخته بأن تطلق زوجها (العميد)، لأنه ليس أهلاً لها... وقد بدأ مرحلة من الصمت فلم يعد يحدثها عن الستة والعشرين ملياراً التي تبخّرت من خزينة الدولة الجزائرية قبل عام 1991، ولا عن أصدقائه الذين انضمّوا إلى لوائح آلاف الطلبة الجزائريين الجاهزين للدفاع عن العراق، والاستشهاد تحت علمه، الذي أضيف إليه، للمناسبة، عبارة: ((الله أكبر))، وهو ما جعل بعض الساخرين يقترح أن يُضاف إلى العلم الجزائري عبارة ((الله غالب))، أيْ لا نستطيع شيئاً من أجلكم.! وبإيجاز فإن أخا ((الساردة)) ناصراً بين خيباته الوطنية وإفلاس أحلامه القومية، غسل يديه من العروبة، أوعلى الأصح توضأ ليجد قضيته في ((الأصولية)) (فوضى الحواس 133).

إن ناصراً يمثّل شريحة من الشباب العربي الطالع في التسعينات، وهو زمن كتابة الرواية، وزمن الموضوع الذي تتحدث عنه. وخواطره، على الصعيد الواقعي، هي خواطر الشباب الجزائري والعربي الذي لم يشف بعد من حرب الخليج الثانية، فهو _كما تقول الكاتبة- كان ينام عند بدء الاجتياح العراقي للكويت مشتتاً مضطرباً، ينام وهو من أنصار صدام حسين، ويستيقظ وهو يدافع عن الكويت (ص 128).

وهو- على الصعيد الروائي- يطالب أخته الكاتبة أن تكف عن الكتابة وتصمت، أو تنتحر مثل من انتحر قبلها، فقد كان العرب قبل عام 1991 يملكون ترسانةً نووية، ثم تَحوَّلوا فجأة إلى أُمّه لم يتركوا لها سوى السكاكين.... وكانوا أمّة تملك أكبر احتياطي مالي في العالم، فتحّولت إلى قبائل متسوّلة في المحافل الدولية.. وإني لواجد في أقوال (ناصر) ما يرسم الإطار الأوسع لما كان يحل في الجزائر، فالسلبيات والتجاوزات والسرقات والانحطاط والضعف تشمل الجزائر، كما تشمل إطارها العربي بأسره.

وهذا حيّز روائي كبير كان لابد للناقد من أن يرى إليه وقد تشاكل مع الحيّز الروائي الأصغر، أعني الجزائر. فالكربة التي حلَّتْ في الوطن العربي عامة، حلَّتْ على نحو أدهى وأمَّر، في قطرٍ منه، هو الجزائر، التي كانت مضرب المثل في البطولة والشهادة وانتزاع الحقوق والحريات من الغاصبين أليست هي بلد المليون والنصف من الشهداء الباسلين؟.

د-المفارقات:

وقد حفلت رواية ((فوضى الحواس)) بمجموعة من المفارقات التي جعلت منها لوحة، فيها ثنائيات تتقابل، أو تتفاعل، لتسهم في رسم الصورة، وفي نمو الحدث، وفي صراع الشخصيات، وحواراتها.

فمنذ البداية نجد الحب الذي حيكت خيوطه في هذا الأثر الفني، حباً عكسَ حبّ الناس، ينبت فوق ألغام الحواس، ومفارقاته كثيرة، ففي القصة القصيرة التي كونت مقدمة الرواية، ثمَّة لغة قاطعة عند الرجل تتمثَّل بِ طبعاً وحَتْماً ودوماً وقطعاً، ولغة أخرى مفارقة عند المرأة، فهي تحب الصيغ الضبابية والجمل الواعدة، ولو كذباً، تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط.! (ص18).

وثمة مفارقة بين أحداث الفيلم السينمائي الذي شهدته الذات الراوية مع حبيبها، في اللقاء الأول؛ فهناك معلم مُشاكس كمشاكسة حب ذلك الرجل، يبعث روح الحياة والتحدي في فكر الطلبة، ومدير يكرّس التقليد الممجوج والفهم العقيم للأشياء...

ومفارقة ثالثة بين (حياة) و (أمها): فالأم ولود، والابنة عاقر، والأم تكاد تكون رماداً، في حين تبدو الأبنة جمرةً متّقدة. وثمة مفارقة ما بين فهم الأم لزواج حياة من العميد (سي مصطفى) وفهم (ناصر) لهذا الزواج؛ فالأم تعدّه مصدر فخر واعتزاز، في حين يعدّه ناصر مصدر إهانة وازدراء..!

ومفارقة أخرى كبرى بين العقل والجنون، فثمة جنون يقترح أشياء خارجة عن المألوف، وعقل يسعى لتنظيمها وترشيدها.! وإذا شئنا قُلنا: ثمة واقع يفرز فساداً وعفناً ودماراً، وفنّ يرد على ذلك الفساد والعفن والدمار... وبعبارة أخرى بين واقعٍ يؤول إلى موت، وحبّ يوحي بالحياة.!

والمفارقة الأكبر كانت أيضاً فِعل الكتابة ذاتها، فإذا كان الواقع العربي عامة والجزائري خاصة، يفضيان إلى الصمت أو الانتحار، بوصفه أحد ألوان الصمت، فإن الكتابة تعدّ عملاً شجاعاً وصرخه مدويّة وفِعلاً تعويضياً عن واقعٍ ذاهب بالبؤس إلى مداه... ولا غرو أن تصوّر ((أحلام مستغانمي)) وقد تماهت مع ((الذات الراوية))، أن تصوّر ذاتها بقولها: إنها تشبه أولئك الرائعين الذين يأخذون كل شيء عكس مأخذه، فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطقنا في التعامل مع الموت والحب والخيانة والنجاح والفشل والفجائع والمكاسب والخسارة... لذا أحبّتْ (زوربا) الذي راح يرقص عندما كان عليه أن يبكي وأحبتّ ذلك البطل في رواية ((الغريب)) لألبير كامو، الذي حكم عليه القاضي بالإعدام، لأنه لم يستطع أن يبرر عدم بكائه عند دفن أمه، بل إنه في يوم مأتمها ذهب ليشاهد فيلماً ويمارس الحب رفقة صديقة له! (ص 359).

وقد فعلت الكاتبة فعل هؤلاء، فهي، في الوقت الذي يصلح للصمت، تجأر بالكتابة. وتُنشئ الروايات، التي يقوم أبطالها بأفعال هادفة، فالذات الراوية، تعلن حبها بقوة، وتذهب إلى شقة حبيبها في العاصمة الجزائر، في زمن الموت الأسود، وقد سمّت نفسها (حياة) لتكون الصورة المقابلة للموت.

■* بالحب تقاتل البطلة صانعي موت الجزائر وخرابها، وبالحب تكافح القدر والقنص.

وفي زمن الالتزام المقيت بوطن بائس يحفُّ بهِ الخراب، ويستبد به العسكر، تعلن خيانتها، لزوجها الرامز لهم، وتنحاز إلى النقاء والطهر، الممثلين بخالد (الموهوم)، فهي تنبذ الحاضر الملطخ المُشَوَّه، لصالح الماضي النقي الطاهر. ولا غرو في ذلك فهي ابنة الشهيد (سي الطاهر) تاريخاً وفناً.

هـ - المثاقفة والفن:

إن الإشارتين إلى (زوربا) و (بطل رواية الغريب) لم تكونا يتيمتين في هذا الأثر الفني البديع الحافل بالإشارات الثقافية والنصوص المقبوسة من المفكرين، والروائيين، والفنانين، فقد كانت تلك المقبوسات موظَّفة ببراعة لخدمة الفن السردي، الأمر الذي يمكن من الزعم أن الروائي المعاصر في مقدوره أن يكون كاتبَ ثقافةٍ وخالق فنٍّ في الوقت ذاته، يقدر على المراوغة والإيهام، كما يقدر على إغناء أثره بمُنكِّهات فكرية ونقدية وفنية ونفسية، تجعل منه وَجبةً دسمةً، وتسمو به عن أن يكون حكاية ساذجة لصبية صغار، وتُحيله عملاً كثيفاً فيه بُعْد ثقافي، وبعد نفسي، يتجليان من خلال السرد والحوار والمناجاة.

وإني لأعلن عن استمتاعي بهكذا روايات. وقد حاولت في قراءتي الثانية لِ ((فوضى الحواس)) أن أفحص الشأن الثقافي فقبستُ منها الكثير من النصوص الدالة على عمق ثقافة الروائية

مستغانمي). وسعة اطلاعها ووعيها الدقيق لطبيعة العمل الفني وحدوده. ومن هنا جاءت النصوص المقبوسة مسخّرة لفنها

■* رؤية الكاتبة مستغانمي لمستقبل الجزائر. تكمن في منطقة وسطى تقع بين نزاهة العسكريين وسلام المتدينين.

خير تسخير، ومتشابكة مع خيوط الحبكة، تشابكاً سائغاً وجميلاً.

فهي تستشهد مرة بما قاله (أندَرْيه جِيْد) من أن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل (ص44). ويعني الجنون في الأدب أن تهدم الحواجز بينك وبين المحرمات لتفهم أكثر أو لتقول أكثر. وكثيراً ما استخدم الروائيون وكتبة الأعمال التلفازية، شخصاً مجنوناً ليصرّح بما لا يقوى العقلاء على التصريح به، ففي كل مجتمع وفي كل بيئة وفي كل زمان، توجد مناطق محظورة، لا يجوسها غير المجانين، لخطورتها، ومن هنا تأتي جرأة الجنون في الفن التي تحطم الحواجز والحدود والأعراف وتهدم القيود والتقاليد... وقد كانت (الذات الساردة) عاشقة تقترف الحب بجنون، يقودها جنُونها بأرجله العاقلة إلى شقة حبيبها في (الجزائر)، بغية تحقيق هدف رسمه العقل بدقة، وهو إعلان الحرب على الموت، بمغامرة الموت حباً.! وكان جنونها الأدبي الأقوى، في تخيّلها أن حياة دبّتْ في أبطالها الورقيين فنهضوا من بين السطور، وراحوا يحيون حياةَ منْ لهم لحمٌ ودمٌ.!

وتستشهد الكاتبة بما قاله (رولان بارت) (ص286) من أن الموسيقا تجعلنا تعساء بشكل أفضل، لتتبع ذلك بسماعها لشريط لـ(ديميس روسوس) اليوناني، الذي كان يغنّي بالإنكليزية ببحّة الألم خيباتِهِ العاطفيةَ.

وقد كانت تلك الموسيقا جزءاً من الحيِّز الروائي، لحظةَ ممارسة العشق مع الحبيبِ الغامض والرامز معاً.

فالأنا الساردة خائبة عاطفياً وسياسياً، لذا فهي تعيسة على نحو أفضل، رغم برهة الحب التي تحياها... ألسنا في عالم ((فوضى الحواس)) حيث (زوربا)، وحيث بطل رواية (الغريب) وحيث الحزن والحب معاً، وحيث الصمت والكتابة، وحيث الفن والحياة، والخيال والواقع في توليفة فنيّة جميلة؟؟

ونلتقي بقول (تشي غيفارا) (ص350) الذي قال لقاتله: (أطلق النار أيها الجبان. إنك تقتل إنساناً). وقد جعلت الكاتبة من هذه العبارة عنواناً لمقالٍ لعبد الحق وصديقه الصحفي (سعيد مقبل) وعليه، فالإيحاء واضح، بأن القاتل، هنا وهناك، جبانٌ، وأن القتيل، هنا وهناك، إنسان، وأن فعل القتل وجهاً لوجه أو غدراً، مستنكرٌ مذمومٌ في الحالتين...

وقد حوت الرواية أيضاً جدلاً آخر مع فنّها، جدلاً أرادت منه الكاتبة أن توجه به اهتمامنا إلى الفكرة الرئيسية فيها، وهي الوطن، وتاريخه المجيد، الذي ينبغي أن يخلص له الناس، رغم الحرمان.

فقالت، عندما تعمقت في ما قاله الكاتب الأرجنتيني (بورخيس) الذي أصبح أعمى تدريجياً: "اكتشفتُ أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله المخادعة قَصْدَ إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة نفرش حولها بيتاً من الكلمات منتقاة بنوايا تضليلة حدّ اختيار لون السجاد ورسوم الستائر وشكل المزهرية... الخ". وبهذه العبارات أومت لنا بقوة أن نركز على الفكرة الرئيسية في هذه الرواية، وفي سابقتها "ذاكرة الجسد". وهي فكرة الكتابة عن ماضي الجزائر وحاضرها، عن الوطن الذي طرَّزته دماء الشهداء، كثوب عروس، ثم آل إلى حالة من البؤس والفساد والجشع والقتل والخراب. ولا أدلّ على ذلك من أنها بدأت الكتابة في ذات أول نوفمبر، وهو التاريخ الذي شبَّت فيه ثورة الجزائر عام 1954 ضد فرنسا. والتاريخ الذي اختاره والدها ليموت عام 1960، فأهدت إليه روايَتْيها الاثنتين كلتَيْهما...

وقد حفلتْ ((فوضى الحواس)) بنصوص ونقول عن (مارسيل بروست) الذي كانت له القدرة على وصف قبلة في عشرين صفحة، وعن (بودلير) الذي كان يقول ((كل إنسان جدير بهذا الاسم تجثم في صدره أفعى صفراء تقول، لا، كلما قال: نعم))- (ص255). وعن (هنري ميشو) الذي قال في كتابه ((أعمدة الزاوية)) "في انتظار الشمس تعلم أن تنضج في الجليد" ص267). وعن خليل حاوي الذي قال في بيت له: (الرواية ص343)

■* وطن أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله، وإذا بنا نموت على يده. أي وطن هو.

كل ما أعرفه أني أموت **مضغة تافهة في جوف حوت**

وعن نيتشه القائل: ((إن أعظم الأفكار تأتينا ونحن نمشي)) (ص238) وثمة إلْماعاتٌ وأقوالٌ لكلٍّ من (بيكاسو) و وايلد) و (والت ويتمان) و (الخنساء) و (نابليون) و (جبرا إبراهيم جبرا).. الخ.

وبين ثنايا هذا النص الماتع ((فوضى الحواس)) دراية عميقة بحقيقة النفس الإنسانية، تشعرك بأن الكاتبة، تُعْنَى بالـ تُعنى بالسطح، وتفهم الباطن كما تفهم الظاهر. وها هي ذي تكتب حول العفة والخطيئة: ((أنا أدري أن كل إنسان عفيف داخله قدراً كافياً من القذارة، قد تطفو يوماً فتغرق حسناته تماماً. كما أن في أعماق كل إنسان سيّئ شعلة صغيرة للخير داخله يوماً في اللحظة التي يتوقعها الأقل)) (فوضى الحواس 234).

وتكتب ساخرة ذات مرة: ((من لا يغيّر رأيه هو الجاهل فقط)) وتلاحظ بصدق وعمل ((أن الصمت يجعل الآخرين يكتشفون أخطاءهم)) وأن الأسماء التي تشبهنا تهبنا إياها الحياة. أما تلك التي نأتي بها الحياة، فكثيراً ما تجور علينا. ولهذا يغيّر الصينيون أسماءَهم في أواخر حيواتهم (الرواية ص 265). وتجمع الحب والموت على صعيد واحد، وترى ردَّ فعل الإنسان عليهما يتمثل بالعجز والتسليم فتقول:

((في مواجهة الحب والموت كما في مواجهة الموت نحن متساوون لا يفيدنا في شيء، لا ثقافتنا، ولا خبرتنا، ولا ذكاؤنا، و لا تذاكينا)) (الرواية ص94).

وفي آخر الرواية تفصح عن هذه الحقيقة العليا في عالم الحزن والموت فتكتب: ((ثمة حزن يصبح معه البكاء مبتذلاً حتى لكأنه إهانة لِمَنْ نبكيه)) (الرواية ص 366).

أما الإشارة الثقافية التي جاءت بها الكاتبة متّسقة مع عنوان روايتها ((فوضى الحواس)) فهي إشارتها إلى السر في مارسمه (ليوناردو دافنشي) في ابتسامة الموناليزا، فالسرّ هنا كامن في قدرة ذلك الفنان المذهلة على نقل أحاسيس متناقضة في ابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والفرح في آن واحد (الرواية ص125). والجمع بين الحزن والفرح في آن واحد هو التعبير الآخر عن (فوضى الحواس) وهو ما جسّده كل من (زوربا)، وبطل رواية الغريب.. وبطلة رواية ((فوضى الحواس)) أيضاً.

وكل أولئك يؤكد أن هذا النص الذي نحلله ينطبق عليه ما قاله (رولان بارت) ونصه:

((إن النص ما عاد نشاطاً بريئاً، أو بئراً معزولة عن هواء العالم، إنه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله)) انظر (مجلة علامات، جدة ع23 ص123).

■فجأة تصبح أصابعه أعواد كبريت تشعل كل شيءٍ تمرّ له.

و- شعرية الرواية وإيقاعاتها:

يبقى شيء بارز أُفْعِمَتْ به هذه الرواية، والرواية الأولى ((ذاكرة الجسد)) أيضاً، ولا يصح لنا أن نتجاوزه وهو الروح الشعرية ب بها (أحلام مستغانمي)، فنحن هنا، كما نحن هناك، أمام نص أدبي شعري الميسم، بكل ما في هذه العبارة من معنى، ، توهج الانفعال، واكتظاظ الصور، وتكثيف العبارة، وانتقاء المفردة الموحية الدالة والمازجة بين الحلم والواقع، أو الخيال

الذي يبدو لي أن الكاتبة عندما جاءت لتكتب الرواية، لم تتخلَّ عن موهبة الشعر عندها، ولم تغادر عالم الجمال البتة. فقد ستغانمي) شاعرةً أولاً، وروائيةً ثانياً، ولعلّها ناقدة ثالثاً، ومن أدلة ذلك أنها تنعى على مَنْ ينقد الشعر بعبارةٍ لا روح فيها ((لايمكن أن نقيس الشعر طولاً وعرضاً كأننا نقيس أنابيب معدنية.. اندهاشنا، انبهارنا، انفعالنا هو الذي يقيس الشعر. أمام قصيدةٍ، النساءُ يُغْمى عليهن، والآلهة تولد، والشعراء يبكون كأطفال)) (الرواية ص51) وهكذا قدّمت لنقد الشعر بلغة شعرية جميلة.... وقبل ذلك راحت تتوغل، بلغتها النافذة كالسهم إلى عمق ذات ((الذات الساردة))التي بدأت شعلة الحب تتوقد فيها شيئاً، فكتبت تقول عن الـ (هي) أو (الأنا) المتماهية معها، وهي لما تزل في قاعة السينما: ((تراقبه في دفء، تململه البطيء جوارها، وحضوره الهادئ المربك بمحاذاة أنوثتها، مأخوذة بكل تفاصيل رجولته)) (ص29). وتصف لحظة حاسمة حافلة بالانفعال فتكتب: ((كان الصمت يجعلنا أكثر فصاحة. ذبذبات الرغبة التي تعبرنا صمتاً تضعنا دائماً في كل موعد في منطقة حزام الزلازل)) (ص284). وفي موضع آخر تتوهج لغة شعرية جديدة جسّدتها هذه العبارات: ((فجأة تصبح كلماته كأطراف أصابعه، أعواد كبريت تشعل كل شيء تمر به، ولا أفهم ماذا يعني... ولا ... لماذا يريد لنا حريقاً كبيراً إلى هذا الحد". وها هي ذي تعرب عن إعجابها بكبرياء حبيبها فتقول: ((لم ألتقِ برجلٍ ثَملٍ بالكبرياء إلى هذا الحد)). لقد كانت (مستغانمي) هنا، مثل حيدر حيدر في الزمن الموحش، ومثل إدوار خراط في (الزمن الأخير): تكاد تكتب قصائد مطولة لا ينقصها لتكون شعراً سوى الوزن والصيغة الإيقاعية والشكل الكتابي.

ومما يتصل بالشعرية في الرواية الإيقاع الذي تخلّل أحداثها، وحواراتها، ومظاهر السرد فيها. ومن المعروف أن الإيقاع قد يكون تماثلاً، أو تخالفاً، أو تناظراً أو تناقضاً.. الخ.

ولعلّ أهم أشكال الإيقاع فيها أنها مكّونة من خمسة فصول هي: بدءاً وطبعاً وحتماً ودوماً. وهي تناظر الجسور الخمسة التي توجد في (قسنطينة). و(قسنطينة) هي الحيّز المكاني الأهم في هذه الرواية، وبها تمّت أكثر أحداثها. وثمة إيقاع ما بين

■تكاد أحلام مستغانمي تكتب في روايتها قصائد مطولة لاينقصها لتكون شعراً سوى الوزن والصيغة

القصة القصيرة الأولى، وأحداث القصة الكبيرة التي تلتها. حتى إن ما وصف به البطل هنا، كان قد وُصِف به هناك (قارن بين ص9 وص180) وهذا فعل روائي يكاد يشبه ما نسميّه في فننا الشعري القديم ردَّ الأعجاز على الصدور. فهي تقول عن الحبيب في الصفحتين السابقتين: (شفتاه تتقدمان حيث توقفتْ يداه، ها هما تعبرانني ببطءٍ متعمَّد على مسافة مدروسة للإثارة)). ويبدو التناظر قوياً ما بين قصيدة (والت ويتمان) ((على جسر بروكلين)) ومجمل الأحداث عند جسر قسنطينة، فقد قبست منها الكاتبة قول (والت ويتمان): (ص107) "المد الصاعد حوالي وأراك وجهاً لوجه غيوم الغرب والشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى وأراك وجهاً لوجه، حشود من الرجال والنساء يتنكرون في ثيابك العادية... ما أغربكم في عيني)).

وهناك توازٍ بين لوحة (الغرنيكا) لبيكاسو، التي صوّر فيها خراب المدينة التي تحمل اسم (الغرنيكا)، والخراب الذي يحل بالجزائر أو بـِ (قسنطينة). وإذا كان (بيكاسو) قد أجاب على سؤال من سأله حول لوحته: أنتَ الذي فعلت هذا، بقوله: ((بل أنتم)). فإنَّ بطل رواية ((فوضى الحواس)) ردّ أيضاً على من سأل عن من كان وراء شلل ساعده الأيسر ((إنّه هم)). وبين ((أنتم)) و ((هم)) هنا علاقة تماثلية واضحة، فإيقاع الأذى والسوء هو الجامع بينهما

وهناك إيقاعات أخرى عديدة بين العمل الأول والعمل الثاني لمستغانمي، فكما كان ثمة طرف ثالث في علاقة الحب بين (خالد) و(حياة) في الرواية الأولى، هو (زياد). كذلك كان طرف ثالث في العلاقة ذاتها في الرواية الثانية، هو (عبد الحق). وكما استعارت البطلة كتاباً من مكتبة (خالد) في باريس، هو ديوان شعر لزياد، استعارت كتاباً من مكتبة (خالد بن طوبال) في الجزائر، هو (أعمدة الزاوية) لهنري ميشو. ومن الواضح هنا أن الكاتبة تستغل حيّز المكتبة بوصفه حيّزاً روائياً ثرياً، وتستثمره استثماراً فنياً موفقاً. ومن اللافت للنظر أن مصير الطرف الثالث في علاقتي الحب كلتيهما، في الروايتين، كان الموت، فقد مات (زياد) في لبنان، ومات (عبد الحق) في الجزائر. ومن المثير للانتباه أن كلا القطرين عانى أو يعاني من حرب أهلية يقتل فيه المواطن أخاه المواطن، وكذلك لا نزال نتذكر أن (خالداً) في ((ذاكرة الجسد)) قد أراد أن يدرّب صاحبته (كاترين) الفرنسية على الحرمان رغم هتاف الشهوة، وها هو ذا في ((فوضى الحواس))يكرر الفعل ذاته مع (حياة)، إذ يطلب إليها أن تتعلم الحب مع الحرمان، وأن تكون مخلصة، ليس له، بل للحقيقة التي يروم أن يفهمها من بين السطور: أن تكون مخلصة للوطن وللتاريخ وللذاكرة. هل تقول: إن الدوائر التي كانت ترسم هناك، راح القلم من جديد يعيد رسمها هنا، ولكن ليملأها بأشياء أخرى جديدة. أو أن الفنان يرسم لوحة تشكيلية واحدة، ثم يعاود في المرات التالية رسمهما من جديد بفروقات طفيفة، ولكنَّ الإيقاع الأقوى تمثل بالتحدي بالكتابة والأنوثة، فثمة واقع يعادي هاتين الظاهرتين لأن الكاتبة تفضح وتؤرخ وتفلسف، ولأن الأنوثة تخنع وتستلم وتسلّم. وها نحن أمام عمل فني يعاند الواقع ويتحدى أعداء الكلام فيه، فيكتب ويفضح، وبطلته تُحب، وتعشق بجرأة، قلما قرأنا مثيلاً لها في إبداعنا الروائي المعاصر.

ز- الخاتمة:

وهكذا نرى أمام أثرٍ روائي امتلك رؤية وطنية، ولبس لبوساً فنياً، وتنزل تنزلاً شعرياً، عوضَ فيه رقيُّ اللغة، عن فُقْر الحدث، وقام مقام الأفعال فيه، المناجياتُ والتأملاتُ والاستبطانات وأعمال الذاكرة التي شدَّتْ وأمتعتْ...

إنه عملُ كاتبةٍ مثقفةٍ كان هاجسها مصير وطن يتمزّق، ومآل بلاد تتحرّق، فوجدت أن خير ما تفعل من أجلها هو أن تكتب، مستعينةً بذاكرة الماضي الطاهر البهي، لتكافح الحاضر المشّوه المغلوط، الذي ينقض الماضي ويدمّره... إنها كاتبةٌ قلبها في الجزائر، وعقلها في تاريخها، وقلمها رمح وترس سخراً لدفع الموت والفناء عنها، وعن بنيها.

وأخيراً، فإذا كانت (أحلام مستغانمي) قد حازت جائزة نجيب محفوظ عن روايتها الأولى ((ذاكرة الجسد)) فإنها، في تقديري، لجديرة، بجائزة الجزائر اليوم، على روايتها الثانية ((فوضى الحواس)) جائزة الجزائر التي لا يمكن أن يمنعها إسلامها من سلامها، ولا يحول دِيْنها دون سداد دَينها لتاريخها، ودون حبّها لبنيها، ولماضيها، الذي بات اليوم في أمس الحاجة للمخلصين الذين يكابدون الحرمان من لذّة، ويكافحون الجشع بالتسامي، كما أراد بطل ((فوضى الحواس)) لحبيبته أن تعي ما يريد فهو ((يريد أن يختبر بها الإخلاص ، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربّي حبّاً وسط ألغام الحواس)).

فهل ينشأ حب وسط ألغام الحياة في الجزائر، وينتصر النور على الظلمة، وتقوى الحياة على الموت؟؟ إنها أسئلة كبيرة، والأمل المَعْقود هو أن يردَّ أحفاد الشهداء المليون والنصف عليها بالإيجاب، ليعمَّ السلمُ والحبُّ والسمو والازدهار.

■أحلام مستغانمي إنها كاتبةٌ قلبها في الجزائر، وعقلها في تاريخها، وقلمها رمح وترس سخرا لدفع الموت والفناء عنها وعن بنيها.

❒

❐ المراجع:

1- فوضى الحواس، لأحلام مستغانمي، بيروت، دار الآداب، ط4، 1998.
2- ذاكرة الجسد، لأحلام مستغانمي، بيروت، دار الآداب، ط8، 1998.
3- هوامش في التجربة الروائية، لحنا مينة، بيروت، دار الآداب، 1982.
4- ذات الكاتبة الإبداعية، لـ م. خرابتشينكو، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة ، دمشق 1981.
5- بحث في تجربة الكتابة، تأليف س.ر. مارتين، ترجمة تحرير السماوي، بيروت، 1981.
6- في نظرية الرواية، لعبد الملك مرتاض، الكويت، عالم المعرفة (240)، 1998.
7- مجلة علامات في النقد- جدّة- السعودية- ع23.

❐❐❐

البنيـــات اللســـانيـة فـــي نـــص الأصمعــــي

د. رابح بوحوش

لقد ارتبطت بحياة الإنسان- في أقدم صوره- عناصر كالماء والهواء، واللغة، فعرفها، ومارسها دون أن يفكر فيها تفكيراً علمياً. لأن اكتشاف مكوّنات الماء. وعملية التنفس، وطبيعة اللغة. ووظيفتها هي سمة من سمات رقيّ العقل البشري*(1-5).

ويعدّ القرن العشرون ثورة فكرية دكّت حقول المعرفة الإنسانية، وأطاحت بعديد من الموروثات القديمة، فالفيزياء المعاصرة، والأحياء، والطب، والاقتصاد، هي علوم قد انتقلت من الشك، والتخمين، والبركة إلى التشريح الاختباري، وتحليل الأشعة، والإحصاء. وكان من نتائج ذلك أن عمّ هذا الانقلاب الفكري والاختباري اللغة، والأدب، والنقد، والفن (2-31)... وغيره. أما منبع الثورة المنهجية في هذه العلوم فهي اللسانيات، إذ من الحقائق التي يقرّها العصر أن المعرفة الإنسانية مدينة إليها بفضل كبير سواء في مناهج بحثها، أو في تقدير حصيلتها العلمية (2-32).

■*الأسلوبيات تطمح إلى سد الثغرة التي كثيراً ما عانت منها الدراسة النقدية القديمة.

وقد مكنها ذلك من الاستحواذ على كثير من العلوم والفنون القديمة، والحديثة كالفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم والتاريخ، والنقد الأدبي، والأدب. وولدت صلتها بالأدب في ممارسة نصوصه مذهباً جديداً أطلق عليه "الأسلوبيات(**)" يرمي إلى تخليص النص الأدبيّ من الأحكام المعيارية، والذوقية، ويهدف إلى علمنة الظاهرة الأدبية، والنزوع بالأحكام أمكن عن الانطباع غير المعلل، واقتحام عالم الذوق، وهتك الحجب دونه، واكتشاف السر في ضروب الانفعال التي يخل الأدبي في متقبّله (3-230).

والأسلوبيات -اليوم- تطمح إلى سدّ الثغرة التي كثيراً ماعانت منها الدراسة النقدية القديمة تنظيراً، وتطبيقاً، وعلم (4-10)، وتسعى كذلك إلى معالجة الظاهرة الأسلوبية في نصوصها، وسياقها باعتماد المنهج اللساني (5-140). وق المعالجة كأن تكون نسقية تركز على المعنى الإجمالي بعدّ الأسلوب نظاماً ما لغوياً، أو تركز على الخصائص الأسلوبية ا نسقاً لغوياً من آخر (6-231). فبالنظر إلى الأسلوب على أنه نظام لغويّ تقف المعالجة عند كل طريف، فتهتم ب الأصوات ودلالاتها ومدى تأثيرها في المتقبل، وتعتني بنسيج الوحدات الفعلية، والأسمية، كما تهتم بالتراكيب، والدلالات، وبالنظر إلى الخصائص الأسلوبية تقف الدراسة عند كل ظاهرة متميزة سواء تعلق ذلك بحسن التصرف في الاستعمال كالاختيار، والدلالة أو تعلق بانتهاكه كالعدول. ومخالفة المألوف. وغاية الدراسة هي إبراز العلاقة الطبيعية بين الدوال والمدلولات(***)، لأن في اتحادها تبرز قيمة العمل الفني.

والمعضلة ليست في دوران الكلام والنقد حول فلسفة هذا العلم وإنما هي في البحث عن وسيلة تسهم في إخضاع النص الأدبي لأحكام موضوعية تسمح بفكّ اللغز المعمّى، وتساعد على تفسيره تفسيراً علمياً مقبولاً، يخرج الظاهرة الأدبية من الافتراضات النظرية إلى الممارسة العملية وهذا المسلك-في تقديرنا- بالقياس إلى الأبحاث والمجادلات قليل. والجليّ أن أبحاث اللسانيين قد أماطت اللثام عن بعض المسائل النقدية التي كان النقاد، ودارسو النص الأدبيّ يجهلونها، وهي مفاهيم تنعت بالثورية كفكرة الاختيار، والعدول، والسياق الأسلوبي، والمعنى المصاحب، واللغة والكلام (3-33). والاختيار في النص الأدبيّ قد يوافق انطباعات في النفس دون أخرى، لأن الدارس يختار من هذه وتلك ماهو متميز، لأنه وظيفيّ أي له مساهمة واضحة في جمال الأثر (7-223)، والجمال الفني غير متحجر، ولكنه في الوقت نفسه غير مستعص على الحصر تماماً، وهذا يقتضي أن تكون الدراسة علمية، ولكن في غير جفاف مطلق، وفي غير مرونة بالغة، لأن العلمية الجافة في وصف جمال الأثر تفضي إلى وصف أثر بلا جمال (7-225).

وهكذا فالحديث عن اهتمامات الأسلوبيات، وموضوعاتها قد يطول، والمجال لايتسع لذلك. لأن الإلمام بها في عصرنا

■*الأسلوبيات في تطورها سلكت مسلكين: الاستقراء، والاستنباط.

صعب لكثرة ما ألّف ومايؤلّف فيها من بحوث نظرية، وتطبيقية تستعصي على المتابعة والحصر إطلاقاً(8-5). ولكن نكتفي بالإشارة إلى أن الأسلوبيات في تطورها قد سلكت مسلكين أحدهما الاستقراء الذي أرسى قواعد ممارسة النصوص، فتألفت من ذلك مكوّنات الأسلوبيات التطبيقية وثانيهما الاستنباط الذي سوّى أسس التجريد، والتعميم، فاستقامت معه مكوّنات الأسلوبيات النظرية. أما الأولى فقد عكفت على ضبط المنطلقات، وصوغ فرضيات البحث، وتحديد غاياته، وأما الثانية فقد انكبت على تحسّس المقاربات المتعلقة بنصائح، وإرشادات المنظرين (2-72).

هذه بعض الأسس، والاتجاهات التي تنطلق منها دراستنا لنصّ الأصمعي "أعرابية على قبر زوجها" (9-127)، وهو نص متميز بنمط جديد من التفاعل البنيوي (10-347)، والدلالي، إذ أول مايلفت انتباه القارئ فيه هو تمازج النثر، والشعر، وتداخل الأغراض، والأساليب، وهذه السمة الأسلوبية البارزة في نظر علماء الأسلوب هي ضرب من الانفعالات النفسية الناجمة عن إدراك المتقبل للرسالة (11-43)، لأن مجرد "تعبير الإنسان عن فكرة ما شعراً بدل التعبير عنها نثراً يعدّ تنبيهاً للمتقبّل (12-88). وإجابة الجارية في النصّ تؤكد هذا المبدأ، وتبرز جملة من الوظائف اللغوية الدفينة كالانتباهية، والافهامية والتعبيرية (13-7). يقول الأصمعي: "ياهذه إني أراك حزينة، وما عليك زيّ الحزن"، فتجيب الجارية:

فإن تَسْألاَني: فِيمَ حُزنِي؟ فإنَّني   **رهينةُ هذا القبرِ يا فتيان**

وإنّي لأسْتَحِيْيه والتُّرْبُ بيننا   **كما كنت أستحييه حين يراني**

فنسيج النص مكوّن من هذه الثنائية الشكلية الضدية، وهي انعكاس لدلالات ثنائية متضادة، يوضّحها المربع الدلالي: (****)

زينة الأعراس === **حرقة المآسي**

||

وفاء العشق === **لوعة الفراق**

والحاصل هو أن هناك تقابلاً بين (زينة الأعراس، وحرقة المآسي، ولوعة الفراق، ووفاء العشق)، وترادفاً بين (زينة الأعراس، ووفاء العشق، وحرقة المآسي، ولوعة الفراق). وهي مستويات دلالية عميقة توحي بغرابة الموقف وتضفي عليه نوعاً من الشذوذ الاجتماعي. ولعل ارتباط هذه الثنائيات الضدية بفكرتي الإقصاء، والتعاكس تؤكد ذلك. إذ من حيث المنطق لايمكن القول إن شيئاً (ما) ذاته هو (س) ولا (س) إن كانا مختلفين، لأن (س) و لا(س) متناقضان من حيث مبدأ الإقصاء، إذ حضور الحد هو نفي بشكل إلزاميّ للآخر. غير أن ذلك قد يحدث في عالم الفن، ويمكن أن يحصل أن شيئاً (ما) هو نفسه (س) و لا(س) في الوقت ذاته كأن يقال عن إنسان (ما) هو فرح، وحزين في الآن معاً، ومردّ ذلك أن علاقة التعاكس في الفن ليست علاقة إقصاء، وإنما هي على العكس من ذلك منتجة لانعكاسات دلالية من نوع خاصّ يحسّ بها الناس بشدة (14-29). يقول الأصمعي: "يا هذه إني أراك حزينة، وماعليك زيّ الحزن (....) فإذا جارية على قبر كأنها تمثال، وعليها من الحليّ، والحلل مالم أر مثله، وهي تبكي بعين غزيرة، وصوت شجيّ"، وتقول الجارية:

فمن رَآنِي رَأَى عَبْرَى مُولَّهة   **عجيبة الزّيّ تبكي بين أموات.**

■*فإن تسألاني فيم حزني فإنني، رهينة هذا القبر يا فتيات.

فكل هذه الأمثلة تؤكد أن مبدأ التعاكس متجل في شخصية الجارية المتصّفة بالحزن، والفرح في الوقت نفسه، وهي صورة من صور الإبداع الفني الرائع الذي برز فيه حسن ربط الموقف العجيب بما يلائمه من وسائل فنية، فزينة الأعراس فيها الإطار المكانيّ، لأن المقبرة توحي بسعة المكان، وتدل على الرهبة، والخشوع مع التذكير بضرورة الموت. وفي هذا المكان المخيف نسج الأصمعي خيوطه الفنية بين الأبطال الثلاثة. فحوّل الرسالة من نصّ أدبيّ بسيط إلى نصّ إنشائيّ قام فيه هو بدور المنشّط القادح الذي شعل النار، إذ هو الذي أثار انتباه الصاحب حينما قال له: "هل رأيت أعجب من هذا؟" والصاحب نفسه هو البطل الثاني الذي قام بدور المزكي، فقال: "لا والله ولا أحسبني أراه"، والجارية هي البطلة المركزية التي نُسجت حولها كل الخيوط الفنية: الصوتية، والمورفولوجية، والتركيبية، والدلالية.

أولاً- البناء الصوتي:

الصوت في هذا النصّ متنوّع المبنى، والمعنى، وقد شكّل تكراره ظاهرة أسلوبية ذات بال، فالصاد، والسين، والحاء، والتاء صوامت مهموسة توحي بما يقتضيه الموقف من خشوع، وخوف، ومايتطلبه من إجلال واحترام للموتى، تقول الجارية:

فإنْ تَسْأَلوني: فيمَ حزني؟ فإنّني — رهينة هذا القبر يا فتيان.

ياصاحبَ القَبْرِ، يامَنْ يَنْعَمُ بي — بالاً، ويُكْثِر في الدنيا مُوَاسَاتي.

قد زُرْتُ قبرَكَ في حِلِيّ، وفي حُلَلِي — كأنَّني لَسْتُ من أهِلِ المصِيبَاتِ.

والقاف، والباء، والتاء صوامت انفجارية تخرج بقوّة الضغط المسلّط فتحدث صوتاً انفجارياً (15–100). قد صوّرت (16–63) بوضوح صوت الجارية الشجيّ، وانظر قول الأصمعيّ: "وهي تبكي بعين غزيرة، وصوت شجيّ (....) واندفعت في البكاء، وجعلت تقول:

يا صاحبَ القبر، يامن كان ينعم بي — بالاً، ويكثر في الدنيا مواساتي.

قد زرت قبرك في حلّي، وفي حللي — كأنني لست من أهل المصيبات".

وفكرة وضوح العلاقة بين الصوت ودلالته (17–31) تظهر بصورة حسية مع (اللام) الذي شكّل وجوده في النص أعلى نسبة من حيث تواتره، فإن علمنا أن هذا الصامت هو صوت انحرافيّ يعتمد فيه اللسان أصول الأسنان العليا مع اللثة بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، مع ترك منفذ لذلك من جانب الفم أو من أحدهما (15–129)، قلنا إن العقبة الصوتية هي عقبة حيوية، والانحراف الهوائي هو انحراف اجتماعي من حيث الخرق للعادات، والتقاليد المتعارف عليها، ومن هنا نتساءل أليس في هذا النسج الصوتيّ ما يؤكد مبدأ العلاقة الواضحة (18–100) بين الأصوات والمعاني؟ وسحر الصوت، وجماله لايحيط بها حائط إذ كلما اكتشف نوعاً بدت له أنواع، فالميم، والنون، والراء، واللام هي أشباه صوائت تمتاز بقوة الوضوح لسمعي (19–63)، وسهولة الانتشار قد حققت الغاية التعبيرية وسهلت الحوار، وانتقال الرسالة بين الأبطال الثلاثة.

والمقاطع الصوتية (20–191) قد عبّرت عن النغمة الأليمة، والإيقاع الحزين والصوت الشجيّ الحاد، وهي متنوّعة في هذا النص بين الطويلة المفتوحة، والمغلقة، والقصيرة، أما الطويلة المفتوحة "لا، ني، في، هي، ذا، يا، ءا، جي، كي، وا" فقد صوّرت شدة الخطب، والقلق والحسرة، وانظر قول الجارية:

فإن تسألاني، فيمَ حزني؟ فإنني — رهينة هذا القبر يا فتيان.

فمن رآني عبرى مولّهة — عجيبة الزي!، تبكي بين أموات.

■*المقاطع الصوتية تساهم في التعبير عن النغمة الأليمة والإيقاع الحزين والصوت الشجي.

وأما المغلقة "ان، لس، تح، وت، تر، بي، كن، قب، من، ين، يك، دن، قد، زر، لي، أن، أه، لل" فقد جسّدت أزمة الجارية، وتوترها النفسيّ وإرادتها في مواصلة الوفاء لزوجها، والمحافظة عليه، وانظر قولها:

وإنّي لأستحييه والترب بيننا — كما كنت أستحييه حين يراني.

ياصاحب القبر، يامن كان ينعم بي — بالاً، ويُكثر في الدنيا مواساتي.

قد زرت قبرك في حليَ، وفي حللي — كأنني لست من أهل المصيبات.

فالجارية في هذه الأبيات تتمزّق أسى، ولهفة، وحسرة، فعبّرت عن ذلك بالحليّ والحلل، لأنها بقدر ماتعيش ماضيها السعيد، تعيش حاضرها الأليم.

ومن روائع النص الصوتية اللاّفتة للانتباه هي اعتماد الجارية في الإجابة على بحرين عروضيين: الطويل، والبسيط، فميزت النص بخصائص إيحائية، وجمالية، وبلاغية. لأن انتهاك قواعد النصوص التقليديّ في الإبداع الأدبيّ، وانتهاك قواعد الوزن (21–37) هو عدول بنوي (22–198)، وموسيقي يسعى إلى ربط المتلقي بأهداف الرسالة، لأن الجارية تبني عالماً جديداً، عالم الوفاء، والحبّ والصفاء. أما القافية الثرية بصوائتها: (فتيان، يراني مواساتي، مصيبات، هيئاتي، أموات) فقد اتّصلت اتصالاً وثيقاً بمعاني الندب، والتفجع المرتبطين بالانكسار والفتور، والضعف، وهذا مستوى آخر من مستويات التفاعل الصوتي الدلالي الذي

كشف عن متانة العلاقة بين الدوال والمدلولات (23--28)

ثانياً- البناء المورفولجي (*****)

ارتبط نسيج الوحدات الصرفية بإيحاءات بلاغية، ودلالات فنية عميقة، وهي وسائل لغوية تؤثر في السياق، ويؤثر فيها، فتكسب بذلك شرعية وجودها، ومن نماذجها في هذا النص: (يكثر، ويستحيا) في قول الجارية:

ياصاحب القبر، يا من كان ينعم بي — بالاً، ويُكثر في الدنيا مواساتي.

وإنّي لأستحييه والترب بيننا — كما كنت أستحييه حين يراني.

وهما صيغتان: الأولى دالة على الجعل، لأن الجارية تبرز صفة من صفات زوجها، إذ كان يجعل مواساتها كثيرة، والثانية دالة على المبالغة في الاستحياء، لأن الأعرابية تريد ترك الزوج حياً بما ألفه منها، وتكرار الصيغة نفسها في عجز البيت الثاني يؤكد فكرة الاستحياء ويضفي على البيت نوعاً من الحزم، والعزم في الفعل.

أما في النماذج الأخرى: (التفت، أنشأ، اندفع) في قول الأصمعي: "فالتفت إلى صاحبي (...)، وأنشأت تقول (...)، ثم اندفعت في البكاء، وجعلت تقول"، فهي صيغ أسهمت في التعبير عن نفسية الجارية، وأزمتها، فدلت الأولى على المبالغة في الالتفات، ودلت الثانية على الجعل، فإن علمنا أن هذه الصيغة من أفعال الشروع تبين لنا أن الجارية قد انطلقت من الصفر إلى أرقى مراتب الكلم، وهو فن الرثاء، وتبين لنا كذلك أن لغة الحوار العادي- أي لغة العقل- قد تعطلت لتحل مكانها لغة العواطف النبيلة، وهذا ضرب من الإيقاع الطريف، فالجارية ترثي زوجها مع تذكر الماضي المجيد من خلال الحاضر الأليم، ودلّت الثالثة على المطاوعة في العمل، وهو أسلوب يلائم شخصية الجارية التي غمرتها الذكريات السعيدة، وأرهقها البكاء فاستسلمت لضعفها، وانقادت له انقياداً حتى استحالت صورة عجيبة فتقول:

■*فمن رآني رأى عبري مولهة، عجيبة الزي تبكي بين أموات.

فمن رآني رأى عبرى مولهة — عجيبة الزي تبكي بين أموات.

ولئن تميزت الوحدات الفعلية بالطرافة، والدلالة العميقة، فإن الوحدات الأسمية تبدو على قدر كبير من الأهمية، وانظر قول الجارية:

ياصاحب القبر يامن كان ينعم بي — بالاً، ويكثر في الدنيا مواساتي

قد زرت قبرك في حليّ وفي حللي — كأنني لست من أهل المصيبات

أردت آتِيكَ فيما كُنْتُ أعْرِفُه — أن قد تُسَرَّبِه من بعض هَيْئَاتِي

ففي الانتقال من ضمير الغيبة إلى المتكلم التفات إلى المتلقي لإزالة الشك، وتأكيد الصلة الحميمة بينها وبين زوجها بعد موته، فتحلت بزينة الأعراس لتدل على وفاء العشق، وهو تعبير بالحسيات عن المعنويات. وقد تزداد هذه الصورة وضوحاً بالنظر إلى الصفات المشبهة: (رهينة، حزينة، عجيبة)، إذ هي وحدات صرفية مفيدة أخصبت الخطاب، وأضفت على المتلقي نشاطاً نفسياً، لأن الحزن والوهن، والعجب كلها وسائل فنية توحي بالشفقة، وتدفع إلى التعاطف بشدة مع الجارية.

وأسرار الوحدات الصرفية الدفينة في النص ألغاز خفية كلما تكشفت لك أنواع بدت لك أخرى، فالمجموع: (مقابر، مصيبات، أموات) والنكرات: (جارية، قبر، صوت، عين)، والمصادر: (حزن، بكاء) هي أنسجة أسلوبية عبّرت عن تقاطع دلالات الثنائية الضدية: (زينة الأعراس، وحرقة المآسي)، من حيث التقابل العكسي، والتكامل الوظيفي لأن الجارية كأنها ليست من أهل المصيبات، اذ هيئتها تسر الناظرين، وفي الوقت نفسه تحرق أفئدتهم، وتحرك عواطفهم، وانظر قولها:

■*تشكل الوحدات الدلالية في النص حقولاً متباينة تقوم على أساس تنظيم الكلمات.

تُ قبرَك في حِليّ، وفي حُللي — كأنّني لستُ من أهلِ المصيبات.

آتيك فيما كنت أعرفه — أن قد تسر به من بعض هيئاتي.

آنِيْ رأى عَبْرَىَ مولهة — عجيبةَ الزيّ تبكي بين أموات.

ثالثاً-البناء التركيبي:

إن أول مايلفت انتباه القارئ في هذا الاتجاه هو التنويع في الجمل بين الطويلة، والقصيرة، وصور ذلك: دخلت بعض مقابر الأعراب (...)، ومعي صاحب لي (...)، وعليها من الحلي، والحلل ما لم أر مثله (...)، وهي تبكي بعين غزيرة (...)، وصوت شجيّ". هذه الأنماط النحوية هي تمهيد لموقف عجيب تقاطعت فيه دلالات الفرح، والحزن، فصدرت باستفهام ورد في قول الأصمعي: "فالتفت إلى صاحبي، فقلت هي رأيت أعجب من هذا؟ قال: لا والله ولا أحسبني أراه". وهو استفهام مركب يفيد الاستغراب، والقسم يؤكده. لأن نفي المستقبل هو نفي الحدث في الماضي، فارتبط التركيب المركب بهيئة الجارية التي بلغت أقصى حدود الغرابة، والشذوذ، والناظر في تمازج التركيب الندائي، وعملية التقطيع في قولها:

ياصاحب القبر/يامن كان ينعم بي	**بالا/ويكثر في الدنيا مواساتي.**
قد زرت قبرك/في حليّ/ وفي حللي/	**كأنني لست من أهل المصيبات.**

يستنتج أن الجارية كلما تذكرت زوجها صعب عليها الكلام، وهو أمر طبيعيّ، لأن طغيان الجانب العاطفي، وسيطرته على عقلها يقتضي ذلك إذ هو يذكرها بالماضي السعيد الذي لايعود.

ومن صور التداخل أيضاً في هذا النص مانجده في قولها:

فإن تسألاني/ فيم حزني/ فإنني/	**رهينة هذا القبر يا فتيان.**
فمن رآني/رأى عبرى مولهة/	**عجيبة الزي/ تبكي بين أموات.**

وهي تراكيب اختلط فيها الشرط، والتقطيع، فعبرت عن نفس الجارية المتقطع، وعن تفجّعها العنيف(******)، وهذا مستوى من رواسب اللاشعور تجلى في هذه الدفقة الشعرية، لأنها أمام الذكريات السعيدة، والموقف الجديد هي دمية حزينة محلاة بركام من الأزياء، والصفات الكثيرة: (عبرى، مولهة، عجيبة الزي، تبكي بين أموات) تؤكد ذلك في قولها:

فمن رآني، رأى عبرى مولهة	**عجيبة الزيّ تبكي بين أموات.**

أما التركيب الشرطي، وهو أسلوب يفيد التعليل، وتعتمد فيه العبارة الثانية في الاختيار على حضور العبارة الأولى (24–5) (*******) فهو في قولها:

فإن تسألاني: فيمَ حزني؟ فإنني	**رهينة هذا القبر يافتيان.**
فمن رآني رأى عبرى مولهة	**عجيبة الزي، تبكي بين أموات.**

نجد في البيت الأول عبارة الشرط فعلية، وعبارة الجواب اسمية، وفي البيت الثاني عبارتي الشرط، والجواب فعليتين، وهو أسلوب تصويري طريف يكشف عن حركية فنية –في هذا النص– متّصلة اتصالاً وثيقاً بحركات الجارية في المقبرة. وهذا –في تقديرنا– ضرب من التبرير لفكرة وضوح العلاقة بين الدوال، والمدلولات.

رابعاً- البناء الدلالي:

■*الدلالات متنوعة. منها الدالة على الحسيات ومنها الدالة على المعنويات.

الثراء الدلالي، والتنويع في حقوله أسرار أسلوبية عميقة في هذا النص، ولإبرازها نصطنع المنهج الدلالي، فنعته الآنية (السنكرونية)، والرؤية الزمنية (الدياكرونية) (25–177)، إذ في الاتجاه الأول ننطلق من قرار اللغة وثبوتها، وفي ال حركيتها في خط تطوريّ ديناميّ.

1-الدلالة الآنية (السنكرونية)

-الدلالة والمجال:

تشكل الوحدات الدلالية في النص حقولاً متباينة (26–194) تقوم على أساس تنظيم الكلمات في مجالات تجمع بينها علاقات دلالية (27–191).

أ–مجال الألفاظ الدالة على الفرح:

وحداته الدلالية متنوعة، منها الدالة على الحسيات كـ (تمثال، حليّ، حلل)، ومنها الدالة على المعنويات كـ (تسر، ينعم).

ب–مجال الألفاظ الدالة على الحزن.

وقد عبّر عن الحسيات: (البكاء، تبكي، صوت شجيّ، عين غزيرة، عبرى، قبر، أموات)، وعبّر عن المعنويات: (حزينة، رهينة، المصيبات، مواساة، مولهة).

يتضح من المجالين أن طاقة النص هي نكتة من نكت الإبداع، لأن الوحدات الدالة على الفرح ذات الدلالة الحسية: (تمثال، حليّ، حلل) هي انعكاس لوفاء العشق، والوحدات الدالة على الحزن ذات الدلالة الحسية: (البكاء، والدموع، والصوت الشجيّ...) هي انعكاس للوعة الفراق. المجالان إذن ينميان فكرة الثنائية الضدية حيث تتقابل عناصر الحزن، والفرح، لتشكل مبدأ التوازي بين العلامات اللسانية ومرد ذلك هو أن الجارية تسعى إلى تكسير عرف اجتماعي، واستبداله بآخر، فاعتمدت الفرح لتعبّر عن الحزن. فقالت:

وإنّي لأستحييه، والترب بيننا	**كما كنت أستحييه حين يراني.**
أردتُ آتِيكَ فيما كنتُ أعرفُه	**أنْ قَدْ تُسَرَّ به من بعض هيئاتي.**
قد زرتُ قبرَك، في حِليَ وفي حُلَلِي	**كأنّني لستُ من أهلِ المصيبات.**

فعزم الجارية على تجاوز المحنة، والأسى بتحلِّيها الحليّ، والحلل هو صراعها مع الزمن من لحظة الفعل، والاستمتاع، والمواساة إلى المفاجأة الأليمة، وهي صورة يخترقها الزمن في حلقات تبدأ بالسعادة، وتنتهي بالموت، إنها رؤى الجدل الدائم، والحوار الذي لا ينقطع، والقدرة على التقبل من خلال احتشاد الذات بطاقات التجاوز (...) لأن الجدل هو إمكانية البدء والحوار هو إدراك النقيض، والتعامل معه، وطاقة التجاوز هي وعي انتصاب مالابد أن يتجاوز في اللحظة من وجود الذات" (28–527).

–الدلالة والسياق:

■*التراكيب التي أكسبها السياق معاني جديدة اتسمت بالقصر والطول.

فكرة قديمة، وقد كان للغويين العرب فيها إشارات (26–31). تطورّ هذا الاتجاه على يد العالم الانجليزي "فيرث" الذي دعا ...اد السياق في تفسير الكلمات (27–312)، ومن النماذج الأسلوبية (29–111) التي أوقفتنا في هذا النص:

1–دلالات الوحدات الدنيوية. ومن صور ذلك:

- الواو (و):

ن اتصال الواو (و) بالوحدات "ومعي، وعليها، والحلل، وهي، وصوت، والله، ولا، وما، والتربة، وجعلت، ويكثر، وفي"، قد ، السرد، والوصف، وهي إمكانية تعبيرية وهبت للخطاب (30–95)، لتتيح للكاتب الاتصال بالقارئ (31–16)، ـي يصوّر حدثاً، وينقل خبراً، ويبني عالماً جديداً.

،– الفاء (ف):

ارتباط الفاء بالوحدات "فإذا، فالتفت، فقلت، فأنشأت، فإن، فإنني" قد دلّ على الانتقال من فكرة إلى أخرى، وساهم في استحضار الفعل، والزمن معاً.

والوحدات الدنيوية –عموماً– في هذا الخطاب بالإضافة إلى طاقاتها التعبيرية فإنها قد دلّت على تماسك معجم النص، والخبر بعدّه هدفاً من أهداف الرسالة.

2– دلالات الكلمات:

من النماذج الطريفة في هذا النص تكرار الجذر (قبر)، واختلاف معانيه من موضع إلى آخر (مقابر، القبر قبرك)، فالصوامت (ق،ب،ر) من حيث الدلالة المعجمية دالة على مفاهيم، وتصورات محدودة، غير أن الاستعمال قد أكسبها معاني جديدة متميزة. فـ (مقابر) في قول الأصمعي "دخلت بعض مقابر الأعراب"

دالة على المكان المخيف، و (القبر) في قول الجارية:

فإن تسألاني: فيمَ حزني؟ فإنني	**رهينة هذا القبر يافتيان.**
يا صاحب القبر، يامن كان ينعم بي	**بالا، ويكثر في الدنيا مواساتي.**

فالوحدة الأولى أُشربت معنى الأسى، والألم، والثانية شُحنت بمعنى الرجاء والمواساة. أما (قبرك) في قولها:

قد زرتُ قبرك في حليّ، وفي حللي	**كأنني لست: من أهل المصيبات.**

فقد اكتسبت معنى الهناء، والسرور.

3-دلالات التراكيب:

التراكيب التي أكسبها السياق معاني جديدة اتّسمت -في هذا النص- بالقصر، والطول، فصورة القصر نجدها في قول الأصمعي: "إني أراك حزينة، وماعليك زيّ الحزن"، وهو تركيب دال على التعريض، لأنه أسلوب مشحون بمعنى والاحتقار، أما صورة الطول فنجدها في قول الأصمعي: "هل رأيت أعجب من هذا؟ قال: لا والله ولا أحسبني أراه"، وهو استفهاميّ دال على الاستهزاء، والتهكم (32-18). ونجده في قول الجارية أيضاً:

■*كانت صيغة جارية تدل على النعمة من الله أو على الريح ودلت على الشمس لجريها من القطر إلى القطر. كما دلّت على السفينة.

يا صاحب القبر، يا من كان ينعم بي	**بالا، ويكثر في الدنيا مواساتي.**
قد زرت قبرك في حليّ وفي حللي	**كأنني لست من أهل المصيبات.**

وهو تركيب ندائيّ دالّ على الحيرة، والتحسّر.

2-الدلالة التطورية (الدياكرونية):

حركية النص في هذه الدراسة تتجلّى في الوحدتين الدلالتين: (فتيان، وجارية)، وبهما نجتزئ، لأنه يكفي في البرهنة على مدى فعالية هذه الوسيلة في الدراسة.

أ- الدلالة التطورية لوحدة "فتيان" (4-446):

كانت صيغة "فتى" قديماً تستعمل استعمال المفرد، ولم تتطور إلا بعد ما أصبح اللفظ مصطلحاً حضارياً مجرداً من معناه المادي. أما مصدر "فتوة" فلم يوضع إلا من القرن الثاني الهجري لمعنى المروءة في الشباب مقابل المروءة التي تكون في الكهولة.

ولفظ "فتى" دلّ في أصله المادي على معنى الشّاب الحدث، ثم على العبد المملوك، كما دلّ على السخيّ الكريم. وقد تطور هذا اللفظ، وتغير بدءاً من القرن الثالث الهجري. ففي الأندلس أصبح مفرده يدلّ على مصطلح حضاريّ يُطلق على أعلى عبيد القصر مرتبة، ويدل مثناه (فتيان) على الخطة السياسية، إذ يُسمى الضابطان الساميان "الفتيين الكبيرين" أما في المشرق فالجمع "فتيان" يُطلق على حركات، ومنظمات اجتماعية أو عقدية وعلى المثل العليا في الرجال، كما دلّ هذا الجمع على صعاليك المدن.

ب-الدلالة التطورية لوحدة "جارية" (33-610):

كانت صيغة "جارية" تدلّ على النعمة من الله، أو على الريح ودلّت على الشمس لجريها من القطر إلى القطر، كما دلّت على السفينة. ولفظ "جارية" في أصله الماديّ دلّ على الفتية من النساء لخفتها، وكثرة جريها، ثم أصبحت تدلّ على الأمة وإن كانت عجوزاً، لأنها تستجري في الخدمة (34-58). وقد تطور هذا اللفظ فأصبح مصطلحاً حضارياً يطلق على الساقية، وهي وسيلة ريّ تستخدم في الفلاحة. والسؤال مادور هذا اللفظ في النص، يبدو لنا أنه وثيق الصلة بمسماه، فالجارية أمة، لأنها رهينة القبر، لخدمة زوجها، وهي فتية من النساء، لأن دموع العين طاوعتها على البكاء "وهي تبكي بعين غزيرة"، وهي السفينة لاختراق دموع العين وجنتيها كاختراق السفينة مياه البحر، وهي الشمس لرشاقتها وجمالها "فإذا جارية على قبر كأنها تمثال وعليها من الحليّ، والحلل مالم أر مثله".

■*قال الأصمعي دخلت بعض مقابر الأعراب ومعي صاحب لي فإذا جارية على قبر كأنها تمثال.

الأصمعي والجارية إذن باختيارهما هاتين الوحدتين قد أعطيا النص عمقاً وثراء، لأن ارتباط كلمتي "فتيان، وجارية" بهذه

الطاقات المعنوية يعدّ شحناً إضافياً مركزاً ميّز الخطاب بالكثافة الدلالية، وأصالة الأسلوب، وهو أمر يطرح بجد فكرة الاختيار، وأهميتها في الفن والإبداع.

النــــــصّ:

"قال الأصمعيّ: دخلتُ بعضَ مقابرِ الأعرابِ، ومعي صاحبٌ لِي، فإذا جاريةٌ على قبرٍ كأنّها تمثالٌ، وعليها من الحِلَيِّ، والحُلَلِ مالم أرَ مِثلَه وهي تبكي بعينٍ غزيرةٍ، وصوتٍ شَجِيّ. فالتفتُ إلى صاحِبِي، فقلتُ: هلْ رَأَيْتَ أعجَبَ من هذا؟ قال: لاَ واللَّهِ، ولا أَحْسَبُني أراه. ثم قلتُ يا هذه إنّي أرَاكِ حزينةً وماعليكِ زيّ الحزن. فأنْشَأَتْ تقول:

فإنْ تَسْألانِي: فِيمَ حُزنِي؟ فإنَّني ... رهينةُ هذا القبرِ يا فَتَيَانِ.

وإنّي لأستحييه، والترب بيننا ... كما كنت أستحييه حين يراني.

ثم اندفعت في البكاء، وجعلت تقول:

يا صاحبَ القَبْرِ، يامَنْ كانَ يَنْعَم بي ... بالاً، ويُكثِرُ في الدنيا مُوَاساتِي.

قد زرتُ قبركَ في حِلِيِّ،وفي حُلَلِي ... كأنّني لستُ من أَهلِ المصيباتِ.

أردت آتيك فيما كنت أعرفه ... أن قد تسرّ به من بعض هيئات.

فمن رآني، رَأَى عَبْرَى مُوَلَّهَةً ... عجيبةَ الزَّي تبكي بين أمواتِ".

❐

❐ الهوامش:

(*) يشير الرقم الأول إلى رقم المرجع من الهامش، ويشير الثاني إلى رقم الصفحة.

1-د/محمد فهمي حجازي، علم اللغة (بين التراث والمناهج الحديثة) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1970.

2- د/عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر 1983.

(**) ترجم هذا المصطلح إلى الأسلوبيات، والأسلوبية، وعلم الأسلوب.

3-د/حمادي صمود، المناهج اللغوية في دراسة الظاهرة الأدبية، (مقال ضمن، اللسانيات واللغة العربية)، المطبعة التونسية 1981.

4-د/ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، تونس 1981.

5- عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، دمشق 1980.

6-أوستن وارين ورينه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي 1972.

(***)انظر مسألة العلاقة الطبيعية بين الدوال والمدلولات، رابح بوحوش (قيد الطبع)، البنية اللغوية في بردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

7-د/ محمد الهادي الطرابلسي، في منهجية الدراسة الأسلوبية، (مقال ضمن اللسانيات واللغة العربية)، المطبعة الثقافية تونس.

8-د/صلاح فضل، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985.

9-ابن قيم الجوزية، أخبار النساء، دار مكتبة الحياة بيروت 1979.

10-انظر باب النسبة، سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، مكتبة الخانجي بمصر، ودار الرفاعي بالرياض، ط2، 1983.

11-يقابل في الفرنسية مصطلح (messages) للتوسع ر:رومان جاكبسون، محاولات في اللسانيات العامة، باريس.

12- د/عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار المعارف للكتاب 1977.

13- للتوسيع ر: د/عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية..)، مطبعة دار البلاد، جدة 1985.

(****) نعني بهذه الإشارة ( ) التقابل، والتضاد، ونعني بهذه (=) الترادف.

14- آن ينو، مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، ترجمة أوديت بتيت، وخليل أحمد، دار السؤال، دمشق 1980.

15- د/كمال بشر، علم اللغة العام /قسم الأصوات، دار المعارف المصرية، ط7 1980.

16-السياق هو الذي يكسب الصوت دلالة ما، وهو بدونه لامعنى له ر: د/محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، والدار البيضاء المغرب 1987.

17-مسألة تعبيرية الصوت فكرة مختلف فيها قديماً، وحديثاً، ر: د/محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية

التناص) الدار البيضاء المغرب، ط2 .1986
18-أوضح "فرديناند دي سوسير" أن العلاقة بين الدوال والمدلولات اعتباطية، واستثنى من ذلك الأسماء الطبيعية (onomatopees) ر: كتابه محاضرات في اللسانيات العامة.
19-د/إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، .1981
20- انظر "جان كانتينو"، دروس في علم أصوات العربية، ترجمة صالح القرمادي، الجامعة التونسية .1966
21-نجد هذه الظاهرة عند بعض الشعراء المعاصرين، ر: د/عبد الله الغذامي، تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة .1987
22-انظر فكرة العدول، د/محمد عبد المطلب، البلاغية والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1984
23-يرى تزفيتان تودوروف أن العلاقة الأكثر قرباً هي الأكثر حميمية، لأنها تقوي الطابع النسقي للخطاب، ر: كتابه نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء العربي لبنان 1986.
(*****) هو الاصطلاح نفسه في الفرنسية، وهو علم يهتم بما يطرأ على بنية الكلمة من تغيير من حيث الاشتقاق، والإعراب، كما يهتم بقواعد ترتيب الوحدات الصرفية التي تكوّن الكلمات، ر: ديبوا وآخرين، معجم اللسانيات (morphologie).
(******) يعدّ الدكتور صبيح التميمي من المحدثين الذين أغراهم سحر الصوت وعلاقته بالمعنى، فبحث في المسألة وانتهى إلى أن بين الأصوات ودلالاتها مناسبة طبيعية، ر: مقاله (العلاقة بين الأصوات والمعاني عند علماء العربية القدامى)، مجلة العلوم الإسلامية، ص 149، جامعة الأمير عبد القادر، الجزائر .1987
24-محمد عبد المطلب، التكرار المنطقي في قصيدة المديح عند حافظ (دراسة أسلوبية)، عدد خاص بالأسلوبية، فصول مجلة النقد الأدبي، ج2، مارس 1983.
(*******) آثرنا اصطلاح عبارة الشرط، وعبارة الجواب لدقته، ر: د/مهدي المخزومي، النحو العربي، نقد وتوجيه، ص 277، المكتبة العصرية بيروت .1966
25- يميّز "فرديناند دي سوسير" بين مصطلحين للدراسة اللغوية هما: المنهج التطوري (dochronique, diachronique) والمنهج التزامني (synchroique)، فالأول يبحث في الظواهر المتعاقبة والثاني يبحث في الظواهر المتزامنة في مدة محددة، ر: د/فايز الداية علم الدلالة العربي. (النظرية، والتطبيق دراسة تأريخية، تأصيلية، نقدية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .1988
26- يرى الدكتور يوسف غازي لدراسة الحقول اللسانية ثمة منحيان متميزان: المعانية (semasiologie) والتسماتية (cnomasiologie) فالأول ينطلق من العلامة اللسانية بحثاً عما تدل عليه (أي الانطلاق من الدال إلى المدلول)، والثاني ينطلق من المفهوم بحثاً عن العلامات التي تعبر عنه. ر: مدخل إلى الألسنية، منشورات العالم العربي الجامعية، دمشق .1985
27- د/حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب .1980
28- د/كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهليّ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986. وقد أوردت هذا الشاهد لتشابه الموقفين، أو الرؤيتين في النصين المدروسين نصّ الأصمعي ونصّ عمرو بن معد يكرب.
29- ر: فكرة النماذج الأسلوبية "بيار قيرو" الأسلوبيات، منشورات الجامعة الفرنسية، ط5، .1967
30- "رولان بارت"، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت باريس .1988
31- د/ جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان .1984
32- انظر معاني الاستفهام، ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب تحقيق محمد محيي الدين، ج1، مطبعة المدني القاهرة (د،ت).
33- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرين دار المعارف، القاهرة، (د،ت).
34-الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت لبنان 1979.الجزائر - جامعة عنابة

□□□

القصة القصيرة السودانية
على مشارف القرن الجديد

مبارك الصادق

منذ أنْ بدأ روادها الأوائل يضعونها على طرق التحديث ظلت القصة القصيرة السّودانية خلال مسيرتها طيلة عقود خمسة، منذ بواكيرها المتعثرة، وحتى بعض إنجازاتها المبهرة. ظلت تختط طريقها محتفظة لنفسها بخصوصيتها وفرادتها، معبرة عن واقعها، ماتحة من فيوضه، منطلقة للتعبير عن إنسان السودان وهو يواجه حياته بأحلامها وإحباطاتها، بآمالها المجنحة، وهزائمها الكابحة.

انطلقت للتعبير عن هذا الإنسان، عن أخيلته وهواجسه، وأساطيره ومعتقداته...

صحيح، أنّ البدايات كانت ساذجة وقاصرة في فترة الثلاثينات والأربعينات، وهي تغرق نفسها في أحضان الرومانسية.

■*كانت بدايات القصة السودانية ساذجة وقاصرة في فترة الثلاثينات والأربعينات. لغرقها في أحضان الرومانسية.

ولكن بعد أنْ تجاوزت القصة القصيرة تلك الفترة، وانفتح الأدباء على الآداب الأجنبية إلى جانب قراءاتهم الدائمة في القصة العربية، بدأت القصة القصيرة تقف على أقدامها، وأصبحت ظواهرها وأطرها في تجلياتها الإبداعية المختلفة تكشف عن الواقع الجديد، وتنم عن التمثُّل والهضم لكافة التيارات المعاصرة، والمدارس المحدثة، وهبت رياح الواقعية، والواقعية الاشتراكية في الخمسينات والتي مثلها كتّاب جريدة الصراحة، وتلتها فترة الستينات التي انداحت خلالها تأثيرات المدرسة الوجودية، فيما كانت تصطرع في الأدب المعاصر تيارات أدبية وفنية أخرى، كالمدارس المثالية، والهيدونية– مدرسة عبادة الجمال التي تتخذ الإحساس كأساس للتذوق، وظهرت السريالية بدعوتها لإلغاء المنطق وتجريد الإنسان ومشاعره من كافة القيود...

وإذا كان تيار الكثلكة، أو الإحياء الكاثوليكي كان يمثل مدرسة عقلانية، فإنَّ السريالية كانت تمثل مدارس اللاوعي، أو ماوراء الواقع...

وجاءت المدارس النفسية التي تعنى بالشخصية في انفعالاتها وعواطفها لتعبّر عن ذلك، وتطورت هذه المدرسة الفرويدية على يد "ادلر" و "كارل يونغ" الذي قال إنّ اللاوعي أو العقل الباطن ليس محوره "الليبيدو" أو الرغبة الجنسية كما يرى "فرويد" بل إنّ "الليبيدو" لا يعدو أنْ يكون أحد مقومات العقل الباطن.

ونشأ تيار الوعي ليعبّر عمّا لا يمكن التعبير عنه أو تحديده ووصفه بالحسية المباشرة، إذ إنه يصدر عن الخبرات العقلية والروحية المختزنة.

من هنا أخذنا نقرأ قصصاً تقدم على التداعي الحر والفانتازيا التي تتجاوز الواقع والحلم. وبلغت هذه المدرسة على يد "جيمس جويس". شأوا بعيداً، وتطورت البنى المعمارية، والتكنيك، واستفاد الأدباء من التشكيل في إقامة المعمار الفني.

وبطبيعة الحال فإن القصة القصيرة السودانية لم تبق بعيدة عن هذه التيارات، فقد تعّرف القاص السوداني على كل هذه الشكول الأدبية، وتأثر بها، وتمثلها في كتاباته المختلفة، واستفاد من كل ما هو مطروح، وقدم تطبيقات متفاوتة من خلال كتاباته الإبداعية عكست مدى تفهمه واستيعابه للتطورات التي اعترت القصة القصيرة.

لقد كان الرواد الأوائل للقصة القصيرة السودانية يحاولون التعبير عن المجتمع الجديد، ولكن بأدوات قاصرة، ولم يكونوا قد تعرّفوا على إنجاز الأدب الغربي في هذا المجال، وعلى اعتبار أن القصة القصيرة بمواصفاتها الراهنة هي في الأصل نوع مستحدث من الأدب العربي ليست كالشعر مثلاً، ولهذا جاءت كتابات الرواد مبتسرة وشائهة وتحمل كل عيوب البدايات غير الناجحة، ولأنها في أحسن أحوالها كانت تقليداً للقصة المصرية في ذلك الوقت.

■*وجاءت المدارس النفسية التي تعني بالشخصية في انفعالاتها وعواطفها.

كانت كتابات جيل الأربعينات والخمسينات جميعها لا تتميز إلاّ بكونها بدايات تتلمس طريقها نحو القصة القصيرة، ولهذا لايمكن النظر إليها إلاّ من إطار السياق التاريخي الذي أنتجها،

وليس هنالك من جيل الرواد من حقق فرادته وتجاوزه لماهو مطروح في الساحة اللهم إلاّ الراحل القاص والناقد معاوية نور.

ومن ثم يمكن أن نطلق على جيل الأربعينات والخمسينات مقولة– "تشيكوف" الساخرة "سنأخذ جهد الجيل كله ليس إلاّ، وسيسموننا كلنا سنوات الثمانينات أو نهاية القرن التاسع عشر، أي نعتبر بشكل أو بآخر كأننا في جمعية تعاونية! (1)

ثم جاءت قصة الستينات لتحقق القصة القصيرة تنامياً مضطرداً وفقاً لرياح التغيير التي هبت على المجتمع السوداني في أعقاب الاستقلال الوطني والانعتاق من ربقة الاستعمار عام 1956م وأصبحت مرحلة الانتقال هذه من المراحل المهمة التي عبّرت عنها القصة القصيرة والمقالة والشعر حيث كانت الرواية بمعزل عن الريادة في هذا المجال ولم تقدم مايمكن أن تعتبر رواية باستثناء/"انهم بشر" لجليل عبد الله الحاج، و"تاجوج" لمحمد عثمان هاشم، و "الفراغ العريض" لملكة الدار محمد، وماعدا ذلك فلم يكن للرواية السودانية في تلك المرحلة أثر يذكر، ذلك أن القصة القصيرة أخذت تعبر عن المجتمع المتطلع نحو الحداثة والمستشرف لآفاق التطور بعد الانعتاق والتحرر من الاستعمار الذي كان يكبّل الخطو الساعي نحو البناء.

ولعل القصة القصيرة هي الأجدر على التعبير عن مثل تلك المجتمعات كما لاحظ "اكونور" الذي يرى أنّ القصة القصيرة تصلح دون الرواية لتصوير الخلل في المجتمعات النائية، أو تحلل مجتمع مواجهة الحداثة.

أخذ كتّاب الستينات يقدمون ذوب وجدانهم قصة ذات مستوى عال من الجودة والإحكام والتقنية ذلك بعد أن امتلكوا أدواتهم وأخذوا ينسقون طرائقهم في ثبات مع تفاوت في مستوى وأسلوب وفرادة كل قاص عن الآخر.

وأولعوا بالتعبير عن المجتمع الجديد الذي أخذ يتشكّل في بنياته الاجتماعية المختلفة، وكانت كتاباتهم تنحو نحو الواقعية التي يعبّرون من خلالها عن نظرتهم للحياة، وعن الطبقات المسحوقة، وعن العمال، والشغيلة وعن الزّراع ملح الأرض. وسمادها... وكانت أكثر الأقلام تعبيراً عن ذلك كتابات، محمد سعيد معروف، والزبير علي، وخوجلي شكر الله.

ثم جاء تيار ثانٍ في حقبة الستينات أكثر استيعاباً للمرحلة وأكثر انفتاحاً للتيارات الأدبية المعاصرة مثله علي الملك، وعيسى الحلو، وعثمان أحمدون، وعبد الله علي إبراهيم، وعثمان الحوري وغيرهم من الأسماء.

وكان علي الملك من خلال ذلك التيار مولع للتعبير عن إنسان "أم درمان" ذلك الإنسان الذي اتخذه رمزاً للإنسان السوداني، ولم يعرف في تاريخ الأدب السوداني أنْ أولع كاتب بمدينة ما مثلما أولع علي الملك بمدينة أم درمان وأحيائها المختلفة فهو يكتب عن حي العصاصير مثلاً والحي نفسه مسمى كذلك ومفرد الكلمة "عصّارة" وهي أداة تقليدية لعصر الحبوب الزيتية، السمسم والفول لاستخلاص الزيت، وقد تحدث عن إنسان أم درمان من خلال مجموعاته القصصية المختلفة "القمر جالس في فناء داره" و "حمى الدريس" و "مدينة من تراب".

هل يمثل ذلك الحنين إلى الماضي والوقوع في إثر التستولوجيا للقبض على القديم الذي أخذ يتسرب من أيدينا بعد هبوب رياح التغيير الحداثي؟؟

■*وجاء فيما جاء أسلوب القص المعتمد على التداعي الحر والفانتازيا التي تتجاوز الواقع والحلم..

انظر إلى اسم المدينة... مدينة من تراب.. وأم درمان المعنية هنا هي في الأصل العاصمة الوطنية التي أنشأها المهدي، وهي تمثل كل القوميات السودانية، وبها القلاع القديمة والطوابي فيما ظلت أحيائها القديمة حتى الآن مبنية بالآجر وتُطلى بالروث والزبالة.

علي الملك من خلال مجموعاته المشار إليها يحافظ على القصة التقليدية على أنه يلجأ في بعض الأحيان إلى السينمائية من خلال المونتاج والمشاهد والموتيفات، كما أنه شديد العناية بلغته المتفردة وأخيلته المجنحة وصوره التي تتم ع لشخوصه.

وعلى النقيض من ذلك تماماً عيسى الحلو الذي اقتحم الوسط الأدبي بفرادته التقنية وسعيه نحو التجديد في المعمار من خلال احتفاله بالشكل والبناء، ولكنه لا يعبأ "بالواقع الاجتماعي وانعكاساته على نفسيات أبطاله، ويبدو واضحاً تأثره بالد الحديثة في الرسم وفي القصة، ونظرته للحياة جعلت تجاربه غريبة تعالج حالات شاذة تنبع من تفكير ذهني يبعد عن الواقع الكثير من قصصه لا تظهر بيئة اجتماعية محددة إذ استثنينا إشارات عابرة تأتي في سياق السرد، وقصصه تعلو على الزمان والمكان" (2).

وإذا كنا قد تحدثنا عن علي الملك كواحد من كتاب الواقعية، ورغم أن عيسى الحلو ظهر في ذات الحقبة إلاّ أن مفهومه عن الواقع يبدو مختلفاً كل الاختلاف عن علي الملك، فالواقع (لم يعد بمفهومه التبسيطي الاستنساخي هو مايثير الاهتمام لدى القاصين المجددين وإنما أصبح الواقع يعني أيضاً المحسوس والمتخيل، والمتذكر، يعني الوقح، والمألوف، والمتطرف من الأحداث والمواقف، ويعني الذات الموزعة المشتتة والظروف المادية القاسية، كما يعني تصوير الأمور على غير ماتشير إليه وبافتراضات محددة)(3)

ومع هذا يمكن القول أن عيسى الحلو من خلال مجموعته الأولى الموسومة (ريش الببغاء) قد فجّر

في ساحة القصة القصيرة السودانية تجربة جديدة شكّلت نقلة نوعية في خارطة القصة القصيرة السودانية، على الأقل من ناحية حرفية التقنية والشكل، والمعمار الفني، وكثافة الصور، والغموض، واللغة الشعرية، أمّا من حيث المضمون فرغم تشابه القضايا الاجتماعية والإنسانية إلاّ أن شخص عيسى الحلو من خلال هذه المجموعة لا يتميزون بالملامح الواضحة، ويغرقون في التشاؤم والعدمية، كما أن القاص لايبدو مهموماً أو مهتماً بقضايا الواقع الاجتماعية أو احتياجات الفرد الأساسية والتعبير عن تطلعاته وطموحاته، وسعيه للانعتاق من أسر الظروف المحيطة به.

ولن نتجاوز حقبة الستينات دون الإشارة إلى بعض الأسماء التي ساهمت بجهد مقدِّر في طروحات الإبداعية في مجال القصة القصيرة في إطار المرحلة مثل محمود محمد مدني، هاشم محجوب، عبد المنعم أرباب، د. مصطفى مبارك.

وإن كان الأول–أعني محمود محمد مدني ينحو نحو الحداثة وكانت له بعض الإنجازات في القصة، وكما أشار القاص الناقد الأستاذ نبيل غالي "فإنه يمكن القول أن أسلوب التكثيف الشعري في القصة السودانية خرج من معطف محمود محمد مدني (4).

■*ليس هناك من جيل الرواد من حقق فرادته وتجاوزه لما هو مطروح إلا القاص والناقد معاوية نور.

م أن هذا القول فيه الكثير من المجاملة، إذ أنه في تلك كان هناك العديد من كتّاب القصة يكتبون بذات الطريقة وتمتلئ صهم بالتكثيف الشعري والغموض والتعمية والرمز– ورغم ذلك فإنه أعني مدني كان يبدو متمسكاً دائماً بهذه الطريقة، ه الإشارات النقدية القليلة التي حظي بها مرة ضمن التيّار الوجودي، وأخرى ضمن تيار الواقعية، وثالثة ضمن تيار

ِ صمت النقد عن التناول الجاد لأعماله جعله يسعى بنفسه لتقريظ إبداعه في أكثر من منبر أتيح له "أعتقد أنّ روايتي حبوسة في مصيدة أزمة النشر أرضتني، كتبتها بمعاناة وصبر شديدين، أعتقد أنها بداية جديدة لإنتاجي الروائي، ليست مباشرة، أسلوبها الشعري المتماسك دون تكليف أو تكثيف غامض خدم المضمون إلى حد الذهول (5).

بمضي في القول إذا كانت الكثير من قصصي القصيرة التي نشرت بالصحف تمتاز بهذه النقلات السريعة التي تقترب يو فإنها مسألة غير عفوية ولكنها مسألة شُكلت عبر سنوات من التجريب المضني أساساً لعملي، يلتحم عندي شكل بمضمونها بحيث لا يستطيع القارئ أن يعرف بدايتها من نهايتها، أو يستخلص جزءاً مهماً ويترك جزءاً آخر يعتقد أنه غير مهم (6).

ويتحدث عن فصل قصير كتبه عن رواية له لم تطبع باسم "الدم في نخاع الوردة" قال عنها إنها عمل صعب أرهقني إرهاقاً شديداً لأنني كنت وأنا أكتبها بصدق شديد أريدها أنْ تتجاوزني وتتجاوز الآخرين. وبينهم الطيب صالح الكاتب المقتدر– هنالك اتصالات بمصدر سوداني مقتدر على الترجمة من العربية إلى الإنجليزية ليترجمها!! (7).

ولعل قيامه بدور الناقد المقرّظ لأعماله بتلك النبرة الفجة هو الذي جعل النقاد يضربون صفحاً عن أعماله من منطلق أنه إذا كان ذلك رأيه فيما يكتب فماذا أبقى لهم كي يقولوه؟؟ بيد أن الأستاذ الدكتور أحمد محمد البدوي تصدى له في مجلة الآداب البيروتية عندما استفزته نبرة الأنا التي تحدث بها عن إبداعه بأن ذلك (إمعان في المغالاة، ودعاية مغرورة ذات أفق نرجسي– بل وجهل لعلاقة المنتج بعمله الأدبي (8)) .

ومهما يكن من أمر كان على النقاد الكتابة والتناول الجاد لإبداعات محمود محمد مدني كيفما كان ذلك

التناول كيفما كان ذلك الإبداع يفرض وجوده في ساحة القصة القصيرة والرواية.

أما الطيب صالح الذي يرد الأستاذ محمود محمد مدني أن يتجاوزه، فقد أصبح رقماً صعب التجاوز ليس على مستوى الرواية المحلية بل على مستوى الرواية العربية. وقد بدأ الطيب صالح كاتباً للقصة القصيرة وقد نشرت له مجلة القصة السودانية التي أسسها القاص الرائد الأستاذ عثمان علي نور عام 1960 نشرت له قصة "حفنة تمر" و "نخلة على الجدول" ولعله من الطريف أن نذكر أن أحد كتاب مجلة القصة وفي معرض تناوله للقصص المنشورة بالمجلة. أخذ علي الطيب صالح وهو يتناول

قصته "نخلة على الجدول" أخذ عليه تحذلقه واستطراده غير المبرر بل ومضى إلى القول أن الطيب صالح عمد إلى ترصيع قصته ببيت من الدوبيت "الشعر الشعبي السوداني"، "الدنيا تهينك.. والزمان يوريك..* وقل المال يفرقك.. من بنات واديك" دون أن يفطن إلى أن قصته تتحدث عن منطقة في السودان لم تعرف ذلك النوع من الشعر الشعبي السوداني.

جملة القول أن الطيب صالح لو ظل يكتب من داخل السودان وعبر الصحف والمجلات السودانية لظل نكرة حتى ال... وصل صوته إلى هذه الآفاق البعيدة. ذلك أن ضعف وسائل النشر وضعف الآلة الإعلامية السودانية هي التي ساهمت في... الإبداع السوداني، ولعل حتى أولئك الشعراء الذين نالوا حظهم من الشهرة العربية أمثال محمد الفيتوري، ومحيي الدين... وجيلي عبد الرحمن، وتاج السر الحسن، لم يكن ليتأتى لهم ذلك لو لم تتح لهم ظروف تواجدهم خارج السودان، حيث تد... شق طرائقهم وتلمسها عبر منابر الأدب العربي المتاحة.

■*قصة الستينات حققت تنامياً مضطرداً وفقاً لرياح التغيير التي هبّت على المجتمع السوداني.

وهذا مالم يجده شعراء كبار أمثال محمد المهدي المجذوب، ود.محمد عبد الحي.. فهما لا يجدان الصوت الج... مستوى الشعراء العرب رغم تفردهما وزخمهما الإبداعي المتميز بالروعة والصفاء والحس الإنساني الرفيع.

وأخيراً نأتي إلى أحد الأصوات المهمة في حقبة الستينات هو، د.مصطفى مبارك.. ومصطفى مبارك الذي تد... مختار عجوبة في كتابه القصة الحديثة في السودان (9) باعتباره من رواد القصة الوجودية، أعتقد أنه من رواد الواقعية عن الوجودية فردانيتها، أو غثيانها، أو تأزمها وضياعها، وكان من خلال قصصه يعبّر عن ذلك الحب الكبير لأهله ويع... تماماً، فقد صوّر مصطفى مبارك الحياة البدائية في القرية السودانية أحاجيها، وأساطيرها، وخرافاتها، ومثلها وأخلاقها، من خلال تفاعل الإنسان مع بيئته الاجتماعية، وبيئته الطبيعية، ومافيها من حيوان ونباتات وأشجار وغابات، وما يمر عليها من فصول ومواسم، وما تتعرض له من أمطار وسيول وأهوال وصواعق ورعود.. يمزج كل تلك العناصر مزجاً تركيبياً يصور به حدثاً معيناً أسطورة خرافة تنبثق من خلال هذه العناصر المتفاعلة المتكاملة، ولم يشر في كتاباته إنه يرى أنْ الآخرين هم الجحيم!!.

وكان أثر المكان شديد الحضور في كتاباته، حيث يهتم بتحديد موقع ومكان الحدث من حيث المدينة والشارع وما إلى ذلك.

وإذ بدا لنا أن علي الملك يحب مدينة أم درمان فهي محبوبته التي لا يفتأ يصدر عنها فكذلك لمصطفى مبارك محبوبته المهموم بالتعبير عنها تلك هي مدينة كوستي.

انظر إلى مجموعته الأخيرة "الدرس الأخير للبصيرة أم حمد". تجد أن معظم قصصها محصورة في إنسان كوستي وما يعانيه، كما تجد أن قصصه عبارة عن سيموفنية رائعة من الحب والاستيطان الحميم لأولئك البسطاء، ودونك اسم المجموعة نفسها "الدرس الأخير للبصيرة أم حمد" تلك الحكيمة السودانية المزعومة، والتي يتندر ببصارتها وحكمتها وتدبيرها.. إذ تحكي الأسطورة: أن عجلاً أدخل رأسه في إناء فخارة وعجز عن إخراجه، بل وعجز الجميع من أن يخلصّوا رأس العجل من ذلك الإناء الفخاري، وعندما جاءت البصيرة أم حمد قالت ببديهة حاضرة اقطعوا رأس العجل، ففعلوا. وحتى بعد أن مات العجل لم يفلحوا في استخراج رأس العجل من الإناء الفخاري. فأشارت البصيرة أم حمد عندئذ أن هشموا الإناء. ففعلوا، وهكذا فقدوا عجلهم والإناء! وهكذا درج الناس في أمثالهم على التندر بفلسفة البصيرة أم حمد هذه كناية عن السياسة الخرقاء التي ينتهجها الادعياء دائماً من كل زمان ومكان!

منذ حقب السبعينات وصاعداً ودون أن نقسر أنفسنا على تحديد قطعي- ذلك أن تداخل المراحل هو من الأشياء البديهية، إلاّ أننا نلجأ لذلك لأن ذلك هو الأوضح والأشمل... ومن منطلق التغييرات الاجتماعية، والظروف المحيطة، وانعكاس ذلك على المبدع بخاصة أن فتوة السبعينات وماتلتها من أحداث سياسية، وثورات اجتماعية شديدة الحضور في وعي الكتّاب خاصة أن العام 1969 وحتى عام 1985 كانت فترة الحكم العسكري في السودان المعروف بالحقبة المايوية والتي كانت لها إفرازاتها السالبة في الحياة السياسية السودانية وتبعاً لذلك لها آثارها الاقتصادية المدمرة وما استتبع ذلك من الآثار الاجتماعية في محيط الأسرة، وشهدت الفترة حالة من الغربة والاغتراب والنزوح من الأرياف إلى المدن، ومن المدن إلى خارج السودان، وكما هو معلوم فإن الغربة الداخلية أمام ما يجري هي أشد وطأة وأبعد أثر ومدى. كذلك كانت للحرب الدائرة في الجنوب، والتصحر والجفاف والمجاعة التي ضربت الغرب، ومعسكرات النزوح التي برزت في أطراف المدن كذلك فإن الفترة من 1985 وحتى الآن حفلت بالأحداث الكبيرة سواء أكان ذلك فترة انتفاضة أبريل 85- الفترة الديمقراطية، أو فترة نظام الانقاذ الذي جاء في يونيو 1989).

■*إن عيسى الحلو في ساحة القصة السودانية قد فجر تجربة جديدة شكلت نقلة نوعية.

وأمام تلك الظروف تنامت الطبقات الطفيلية، وانحسرت الطبقة الوسطى وألمت بالمواطنين حالة من الفقر والادقاع، وبرزت

في السياسة حالات من الاستقطاب وانتعشت عناصر الانتهازية وتعالت الطروحات الدماجوجية وكان ذلك هو المناخ السائد طوال تلك الفترة.

وكما هو واضح فإن الفترة من أوائل السبعين وحتى الوقت الراهن فإنه على امتداد تلك الفترة تبقى حقيقة الصراع السائد وحقيقة المناخ الذي ألقى بظلاله علي الحياة السياسة، والصعوبات الاقتصادية والانهيارات في محيط الأسرة.

وهكذا حفلت تلك الفترة بالتعري الثقافي، والتعرية العقدية، والخواء الروحي، وأفول الإحساس بالمسؤولية إزاء ما هو جار، ورغم أن المبدعين أعملوا أدواتهم تشريحاً وتوصيفاً، نقداً ورفضاً، كانت بعض النصوص جهيرة الصوت في رفضها لما هو كائن، فيما انكفأ بعض من المبدعين على أنفسهم بسبب الاحباطات النفسية نتيجة للجو غير المواتي.

وتبعاً لذلك تحولت القصة للتعبير من البراني إلى الجواني، ومن الموضوع إلى الذات، ومن الحدث إلى اللاحدث، بل ومن الحدث الديناميكي إلى الحدث الستاتيكي، وبدت القصّة وهي تطرح قصائدها ومضامينها تعاني ماتعاني، وصار عنصر الزمن أحد الأبنية المهمة في نسف القص، ولم يعد مفهوم التسلسل الزمني– الدياكروتي هو السائد، بل صار إسقاط الزمن وتداخل الأزمنة الساتكرونية هي طريقة الكتابة السائدة فضلاً عن تكثيف غامض يصوّر نسيج القصة وإسقاطات مستلفة من التراث الأسطوري أو الديني كل ذلك حتى يستطيع المبدع أن يطرح رؤيته بمستوى مرض بعيداً عن الحذف والمنع، ومن ثم سعت القصة لتجاوز العلائق الموضوعية، وتحدي منطقية الواقع والجنوح نحو الفانتازيا. والفانتازيا، تتحدد بالنسبة إلى مفاهيم أخرى، هي الواقع والمتخيل وهو ليس سوى ذلك الشيء الغريب الخفي الذي يقتحم الحياة الواقعية ويثير في نفس المتلقي الرعب والشك والتردد، إنه كما يقول تودروف التردد الذي يشعر به كائن لايعرف سوى القوانين الطبيعية في مواجهة حدث يبدو فوق الواقع.

إن التعبير عن كل هذه القضايا وغيرها تولتها كوكبة من مبدعي القصّة القصيرة السودانية طوال الفترة من السبعينات وحتى مشارف القرن الحادي والعشرين هذا، على تفاوت في مستوى الإبداع وتمايزه بيد أنه يمكن القول أن القصة السودانية القصيرة في مستواها العام، ذات مستوى يمكن القول أنه مستوى طيب، ومعقول ومقبول. وأن بعضاً من المبدعين يضاهي إبداعهم إبداع رصفائهم في العالم العربي بخاصة أن معظمهم قد قرأوا وتتلمذوا على الكتّاب المتمرسين في مصر وسوريا ولبنان، يوسف إدريس، ويحي حقي، ويوسف الشاروني من مصر وعبد السلام العجيلي وزكريا تامر من سوريا، كما لاحظ ذلك إبراهيم اسحق (10).

■*لو أن الطيب صالح قد ظل يكتب من داخل السودان لظل نكرة حتى اليوم.

***أما إذا عمدنا لتشريح بعضاً من إبداعاتهم لإعطاء بعض الملامح والمؤشرات عن القصة السودانية فإننا نشير إلى كتابات عادل القصاص أحد الكتّاب الشبان وأمامنا قصته الموسومة "حالة"(11) فهي مكتوبة بضمير الغائب الملتحم بالراوي بتقنية رفيعة المستوى بحيث أنك عندما تفرغ من قراءتها لاتجزم ما إذا كان ذلك البطل الذي يمر بحالة من التأزم قد انتحر أم لا؟؟**

"تعلم أنك لاتحمل بندقية همنجواي، ولامسدس حاوي، ولكنك تملك هذا الحبل الممتد من سقف الحمّام إلى ذلك المسمار المعقوف المغروس أعلى الحائط.. فكه، أجل أطلب ذلك الكرسي ذي القاعدة البلاستيكية المتهدلة، اصعد عليه.. هاأنتذا فككت الطرف الأول المعقود في سقف الحمّام، الآن ضع الكرسي لصق الحائط".

وهكذا يمضي بنا إلى أن تكتمل كل الترتيبات اللازمة لإكمال عملية الانتحار، ولكنه يختم القصة بجملة "والآن أرفس، الـ...مق..ع..د" وهكذا وبهذه الجملة تنتهي القصة كما ذكرت دون أن ندري ما إذا كانت عملية الانتحار قد تمت بالفعل أم لا؟!.

تبقى قصة "حالة" رغم فنياتها المتقنة قاصرة عن إخبارنا عن دوافع ودواعي حالة التأزم هذه التي أفضت إلى تلك الحالة فالوصول إلى قرار خطير كهذا لابد أن تسبقه حيثيات مقنعة للقارئ يتأكد له معها أن إمكانية استمرار الحياة باتت شبه مستحيلة وهذا ما سكتت عنه القصة فلم تبح به تصريحاً أو تلميحاً.

***محمد عثمان عبد النبي إذا مانظرنا في قصته (غابة المسكيت في منازل القمر) (12) نجد ذلك الحنين الأسيان لماضي الطفولة السحيق، والهروب من الراهن، واللواذ بأصدقاء الطفولة، وغابة المسكيت بغموضها وأسرارها حيث كان وحده من بين الأطفال من يسمع تلك التراتيل الخفيضة تنثال من روح الغابة فتنفتح لها روحه يسمع تراشق الجنيات بالماء وهن يمرحن في البحيرة المسحورة وحسن البصري ينتظر أجملهن...**

"من أعماق الغابة يأتيه الصوت من بعيد كأنه شد، وتيارات نهر الحب المنساب، في جوف أجواء نهر أنساق الحياة –الحياة

اليومية من أقصى حدود السمع والبصر، كأنها انبعاثات لاوعي علوي، من هناك حيث تتداخل ظلال وسيقان الأشجار وعتمات الأجسام، ويغدو المشهد أكثر غموضاً وإغراء بسحر ارتياد عوالم مدهشة تسوقه أشواق روحية مبهمة فيسير بتجوال تلك الأطياف البعيدة".

تلك الشحنات والأجواء وحدها هي التي جعلت رفيق طفولته وصنوه النزير والذي اختفى فجأة ثم وُجدت جثة اعتبرت جثته فواروه الثرى وبكوه ونسوه. ثم فجأة ظهر النزير بعد اختفاء أربعة عشر عاماً ضرب فيها خلال الأرض جاء إلى رفيقه ليقول له: خذني إلى الغابة! جاب كل بحار الأرض وقاراته "تسولت في كسلا، عملت صبي ميكانيكي في اسمرا، حمّال في عدن، غسلت الصحون في مطاعم أثينا، عامل محطة بنزين في لندن، مدرس لغة عربية لأبناء المسلمين في نيوجرسي، دجّال في إسبانيا، مقاتل ضد اليانكي تحت قيادة الأب كاميلو توريز في أمريكا اللاتينية، بحار في سفينة برتغالية عرفت كل الموانى والمدن السّاحلية في العالم. عربدت، قاتلت تصوفت- انقطعت للعبادة في زواية أحد المغاربة في ضواحي الدار البيضاء، توغلت في أدغال أفريقيا، لم أستقر في أي مكان...

لكني لم أستطع فكاكاً من مرأى الغابة تقف بيني وبين الأشياء كستار شفيف من الحنين، أراها في اليقظة والنوم حلماً طويلاً استوطن شعوري وسكن فيه (13).

إنها عودة أشبه ما تكون بصورة مصطفى سعيد بعد فتوحاته الظافرة وعودته للارتماء في أحضان ود حامد... مع الفارق.

■*مصطفى مبارك يعتبر من رواد القصة الوجودية في مسيرة القصة القصيرة السودانية.

****كذلك لابد من الإشارة إلى إبداعات إبراهيم اسحق في عالم الرواية حيث أصدر روايته الأولى "حدث في القرية" وأتبعها ب "أعمال الليل والبلدة"، وقد كان الملمح الواضح في كتابات إبراهيم اسحق ذلك الإصرار على استعمال اللهجة المحلية لإنسان دارفور بغرب السودان، لقد شكلت اللغة الممعنة في المحلية حاجزاً للتواصل بينه وبين أبناء السودان من غير ذلك الإقليم، وكانوا يجدون صعوبة كبيرة في تفهم ماهو مكتوب، على أنه عاد إلى التقليل من ذلك إلى حد ما في روايته الثالثة "مهرجان المدرسة القديمة" ورغم ذلك المأخذ فإن النقاد يرون أن إبراهيم اسحق كقامة روائية له عالمه الخاص وحسه الروائي المتفرد وإن المستقبل العريض بانتظاره.. ولكننا الآن بصدد القصة القصيرة ولهذا في متناولنا الآن قصته القصيرة الموسومة "صوت المؤذن العجوز"(14)، ومن خلالها تبرز خصائص أسلوبه المحلي وإن بدت القصة نفسها في نفسها الديني ونبرتها الوعظية دعوة لاستنهاض موات الهمم، وهي دعوة لاينبغي أن تنظر إليها في إطار سياقها الديني فحسب، فهي شاجبة للتقاعس والكسل وداعية للعمل وداعية للبناء، وهذا صوت المؤذن العجوز يأتي قوياً ينعى على أهل القرية عجزهم وخمولهم ونومهم "يا القاتلين الخبر الكبير-جاييكم.. يا النايمين ود اللحد راجيكم (15)... يا اللاهيين أهل الصلاح دوركم... يا أهل الكفر الشيطان غاشييكم.. ياالناسيين والساخرين ناس الطلب فاتوكم".***

وبعد ليس في مقدورنا أن نتابع جميع كتاب القصة القصيرة في هذه العجالة؟ ولكن بحسبنا الإشارة العجلى لبعض الأسماء ذات الأهمية البارزة والإنجاز البين، أحمد الفضل أحمد، تجد في إبداعه ذلك الإغراق الصوفي، د.بشرى الفاضل تلك السخرية التشيكوفية هي أبرز ملامحه ولاغرو فهو خريج الجامعات السوفيتية، نبيل غالي، دم متميز في ينابيع القصة السودانية. عبد القادر محمد إبراهيم، الموضوع الطريف المعالجة المتميزة ومحاولته الكتابة للأطفال تجد صداها. د.محمد المهدي بشري بعد أن أصدر مجموعته الصمود والانهيار لم يصمد في ساحة القصة بل شغلته الظروف الأكاديمية ومال نحو الدراسات الأدبية، محمد الفكي عبد الرحيم، مهموم بالكتابة عن قرية في الذاكرة، زهاء الطاهر، الاستعمال المتفرد للغة القص المشعرنة النكهة الخاصة والمتميزة. يحيى فضل الله. الدراما وجدت الموضوع القصصي، مجموعته الأخيرة "تداعيات، كانت وارفاداً للقصة القصيرة. بثينة خضر مكي. اجتهاداتها لافتة للنظر عبر مجموعاتها الثلاث تبدو أنها تحرز تقدماً.

وأخيراً ها نحن نستشرف آفاق القرن الحادي والعشرين، فإلى أي مدى تستطيع القصة السودانية القصيرة التعبير عن متطلبات القرن القادم؟، بخاصة في ظروف النظام العالمي الجديد والعولمة، وثورة المعلومات وتدفقها، وظروف القهر والتسلط؟.

هل تستطيع القصة من خلال مركبات الحداثة ومن خلال النزوع الدائم للبحث والتجريب والتجاوز واسترفاد التراث الديني والأدبي لتحمل معطياته الأبعاد المعاصرة؟؟

وهل في مقدورها- القصة القصيرة انتشال نفسها من التهويمات المجردة، واللامعنى، وضعف البنى السردية، العدمية، واللاحدث والإغراق في شعرنة اللغة اللاهثة نحو جمالية النص كغاية؟؟

■*إن فترة السبعينات وماتلتها من أحداث سياسية وثورات اجتماعية شديدة الحضور في وعي الكتاب.

هل بمقدور المبدع تفادي كل مركبات الحداثة السالبة؟ ليفجّر نص يحمل في داخله طموحات الأمة نحو المستقبل، ويعبّر عن الصيرورة المشتهاة، ويشكل مؤشراً ثقافياً بالغ الدلالة على النهضة والحداثة؟؟؟

❑

❑ هوامش وإشارات

1-سلسلة أعلام الفكر العالمي، المؤسسة العربية للدراسات تشكيوف ترجمة: د.ضياء نافع .1979
2-القصة الحديثة في السودان، دار التأليف والنشر، مختار عجوبة .1972
3-دراسات في القصة العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، وقائع ندوة مكناس .1986
4-قصص محمد مدني في ضوء النقد، مجلة الخرطوم، نبيل غالي مارس .1996
5-مجلة الآداب البيروتية، مقابلة مع كتاب من السودان، مارس .1972
6-مجلة الآداب البيروتية، مقابلة مع كتاب من السودان، مارس .1972
7-ملحق الآداب والفنون، جريدة الأيام، 1980./1/4
8-مجلة الآداب البيروتية، حول المقابلة مع كتاب من السودان د.أحمد محمد البدوي إبريل، .1972
9-القصة الحديثة في السودان، مرجع سابق، دار التأليف والنشر، مختار عجوبة، .1972
10-حول القصة السودانية، مجلة الثقافة السودانية، إبراهيم اسحق، مايو .1972
11-مجلة الثقافة السودانية، مايو .1988
12-مجلة الثقافة السودانية، مايو .1988
13-مجلة الثقافة السودانية، مايو .1988
14-مجلة الثقافة السودانية، مايو .1988
15-مجلة الثقافة السودانية، مايو 1988.

السودان

❑❑❑

عبد الجبار الرحبي
شاعر النضال الوطني والقومي

محمد رشيد رويلي

على ضفاف الفرات الخالد عاش أعلام عبدوا طريق الحقيقة للأجيال اللاحقة، وملّكوهم وضوح الرؤيا واستشراف آفاق المستقبل...

ومازال جيلنا يسير بكل الخشوع والرهبة على طريق عبّده عملاق في الشعر والنثر والنضال.. علم من أعلام عصر النهضة ورائد من رواد التجديد، ووطني أمضى شطراً كبيراً من حياته في صفوف المناضلين، وأديب كبير سار جنباً إلى جنب مع الزهاوي والرصافي والصافي النجفي والزيات وأحمد رامي ومحمد الفراتي وغيرهم ممن خلد التاريخ ذكرهم، وملكوا القلوب والعقول بعطائهم وكان شاعرنا الراحل آخر هذا الرعيل:

رب شعر له يردده الدهر … فتصغي مسامع الأكوان

يتمنى الربيع لو تخذت … منه حلالها ذوائب الأغصان،

أديب واجه التحدي بجلد غريب ما يقارب التسعين عاماً وما عرف الكلالة أو النصب.. مذ جاوزت سنة الثانيه عشرة قال أعذب الكلمات وأرقّها فعدوه من الشيوخ..

جالس العلماء والمحدثين فأجازه والده الشيخ العلامة جعفر الصادق الرحبي، وباركه المحدث الأكبر الشيخ محمد بدر الدين الحسني، وأفسح له شعراء عصره مكاناً علياً، وتلقنت كبرى الصحف والمجلات الأدبية في سورية والأقطار العربية أمثال (المقتطف والرسالة والهلال والسياسة الأسبوعية واللواء والصياد وفتى العرب وعصا الجنة والأيام..) مقالاته الأدبية وقصائده الرائعة بكل اللهفة والشوق والإعجاب، وأمَّ بيته المتواضع عمالقة الفكر والأدب علّهم يحظون بلقاء أو حديث مع ذلك العبقري الذي ارتضى العزلة سنين طويلة عندما عقّه الأحباب وأهمله الأصحاب أبناء جلدته، ولم يأبه بكل ما لحق به من أذى، وظل يصدح ويردد على سمع الزمان صدى أحلام نفسه التي جهلها الكثيرون فيردد شامخاً:

اصدح وردد على سمع الزمان صدى … أحلام نفسك وسط الروض في شغف

لم يمنع البلبل الغريد عن طرب … إن بات في قفص أو روضة أنف

والأسد لم تنقص الأقفاص هيبتها … من النفوس وإن قيدت إلى التلف

واللؤلؤ الرطب لم تنقص كرامته … إن كان في العقد أوإن كان في الصدف

فانشر جناحيك في الأجواء مرتقياً … مع الصقور ولا تهبط على الجيف

اعتزل الشاعر في صومعته، وأخذ يقطّع الوقت بحثاً وتنقيباً.. نظماً وكتابة فأنتج أكثر من ثمانين مؤلفاً في الشعر والنثر كلها مازالت مخطوطة ومحفوظة مع مسوداتها في أدراج مكتبته العامرة.. لم يسعفه الزمن الرديء إلى طباعتها، ولم يكترث بضيق ذات اليد لأنه يرى في قرارة نفسه أنه قد أحرز الشرف أدباً وعلماً، فيقول مفتخراً:

لا تأس إن أنت لم تظفر بما ظفرت … حمقى العقول به من لامع الذهب

فالمال ليس به للمرء من شرف … وإنما شرف الإنسان بالأدب

ما المال في هذه الدنيا سوى عرض   فانٍ وليس خلود المرء بالنشب

لله درُّك أيها الشاعر الكبير.. هذه لآلئك كنثر في أعراس العز والفخار، وزهورك تنمو في واحة الأدب فتنثر أريجاً سرمدياً تخفق لها القلوب لهفة وتهتز لها الأعطاف طرباً.. أمثلك ينسى أو يهجر؟! والأقل منك شأناً ومقدرة وإبداعاً يحاط بهالة من التكريم والتبجيل ويرتقى إلى معارج النجوم...

كنت وما زلت أباً للسجايا والخلال الحميدة.. صادقاً كل الصدق في وقت عزَّ فيه الصدق، وكأن الشاعر يعنيك حين يقول:

ترنو بعين على الظلماء صادقة   كأعين النَّسر أنّى صوبت تصب

إذا دعاه صريخ كان دعوته   وإن دعته دواعي الذعر لم يجب

لا ترهب الجارة الحسناء نظرته   كأن أجفانه شدّت إلى طنب

كان رحمه الله وطنياً شجاعاً عندما كان ذكر الوطنية يفضي بصاحبها إلى غياهب السجون.. كان ثائراً لا يؤمن بغير السيف دواء للغدر والمكر والخديعة الاستعمارية يقول:

جرّد حسامك واشحذ عزم مغوار   متى شعرت بأحداث وأخطار

فالسيف إن ومضت في الدجن صفحته   أضاءت الدرب في إشعاع أنوار

وكان يرى رحمه الله في دمشق العروبة قلعة للصمود والتصدي، وعلى جبهتها كتب الثوار قسم النضال، وفي قادتها عناوين العز والفخار، وكان يفخر دائماً بالشام ورفضها للذل والهوان..

كان يقسم بها وبتضحيات أبنائها. يقول:

أقسمت بالشام إن الشام ما برحت   مهد العروبة تصبي أمة الضاد

كم من عصور بها مرّت وما خنعت   للظالمين ولا للطامع العادي

كانت عيناه وهو فتى تبحث في الأرض العربية عن أسد هصور يحمي الثرى الطاهر من دنس الغزاة الطامعين، ويعيد لشعبها وحدته وكرامته، فوقعت وقتذاك على عيني الملك فيصل الذي حمل لواء التحرير بهمة قعساء، ورأى فيه رمزاً قومياً نضالياً أنهى حقبة طويلة من الظلام الذي فرضه الأتراك باسم الدين فقال فيه:

كونت في أبناء يعرب فكرة   قومية من بعد طول عناء

ورفعت من شأن الجدود كرامة   بين الشعوب بهمة قعساء

ودفعت كيد الطامعين بنحرهم   ورجعت في ظفر من الهيجاء

إنه البطل الوحيد الذي كان أمامه في تلك الفترة العصيبة من تاريخ أمتنا العربية.. لكن الغرب قتله بالسم ليقتل في الأمة العربية الأمل، وينهي عهد التطلع إلى الوحدة أو التضامن فرثاه بمرثية هزت مشاعر أبناء الأمة العربية وتمنى الثوار أن يقال فيهم قوله هذا:

الله أكبر ما للقلب يضطرب   وما لدمعي على خديّ ينسكب

وما لنفسي في همٍ يساورها   وما لجسمي قد أودى به العطب

وتقاسمنا الحلفاء غنائم حرب، وتوزعت أشلاء الأمة العربية عليهم.. نكثوا عهودهم، وتناسوا وعودهم، وكان الغدر ديدنهم، والخديعة تسري في دمهم.. فهل حطم الشاعر الرحبي يراعه، وأغمد حسامه؟

لقد قذف الشاعر أعداء الأمة العربية بكل ما حوته كنانته، وألهب الأفئدة بفيض مشاعره، وقال في الحلفاء قولاً أخزاهم إلى الأبد:

حلفاء الغرب لما أن دعتـ   ـنا لجهاد الترك أصلتنا الحساما

فارتوت أسيافنا من دمهم   وكفيناها جهاداً وانتقاما

كانت كلماته الثائرة مشاعل نور تضيء طريق الثوار إلى دروب الحرية والكرامة، فاشتعلت الثورات في دير الزور وحلب واللاذقية ودمشق وحوران وجبل العرب وجبل الزاوية وفي كل مكان من القطر العربي السوري، وبلغت الذروة عندما التأمت وتماسكت الثورة السورية الكبرى عام 1925 بقيادة سلطان باشا الأطرش، فرأى فيه المنقذ لشرف الأمة العربية والفارس العربي الذي يمتطي صهوة المجد بعز وشمم ليغرس المفاخر في أرض الوطن رايات نصر وإباء، فقال فيه الشاعر الراحل:

ليث العرين بأرض الشام سلطان ... ما أحرزت مثله في الفخر أقران

فبا لمعارك ذو بأس وذو خطر ... وذو مضاء إذا نادته أوطان

وجاءت طعنة هزّت ضمير الشعب العربي ووجدانه نتيجة غدر الفرنسيين وحقدهم عندما قدّموا لواء اسكندرون هدية متواضعة إلى الأتراك الذين مانسوا فعل العرب بهم متناسين كل الشرائع والقوانين الدولية التي تمنع مثل هذا العمل القذر. وأمام غضبة الشعب العربي وقف الشاعر الرحبي وحوله كشاف الفرات أمام المناضل عبد الرحمن الشهبندر معلناً أن اسكندرون هي الروح بالنسبة لنا، وبأننا سنضحي من أجل استردادها مهما غلا الثمن، فماضينا يعرفه الترك جيداً كما يعرفه كل أعداء الأمة العربية.. وقف الرحبي وقفة نضالية شامخة وصرخ بأعلى صوت:

اسكندرونة نحميها بأنفسنا ... بلى ونروي ثراها بالحسام دما

فكيف نسلمها للترك وهي لنا ... روح وإنا سنغدو دونها رمما

طوروس كان حدود الترك من قدم ... وليس نعرف حداً دونه علما

فالترك إن لم تبدل غيّها رشداً ... فسوف تقرع منا سنها ندما

وفي السابع عشر من نيسان عام ألف وتسعمائة وستة وأربعين تم جلاء المستعمر الفرنسي عن أرض سورية نتيجة التضحيات الجسيمة التي بذلها الشعب، وصمود الثوار البطولي الذي عززه وباركه أدب ثوري وأدباء عظام، وكان منهم الشاعر الرحبي الذي وقف شامخاً يردد أناشيد النصر بحماس، وينثرها أريجاً سرمدياً حتى غدت كلماته على كل لسان. يقول:

لبست حلاها دولة الفيحاء ... فبدت تميس كغادة هيفاء

ذكرى الفخار ترنحت في عطفها ... لما تراءت في سما العلياء

وعندما تآمرت هيئة الأمم المتحدة على حقوق شعب فلسطين، ووقفت إلى جانب العدو الصهيوني في حقه المزعوم بأرض فلسطين، وقررت التقسيم رفض الشاعر الرحبي هذا القرار الجائر كما رفضه كل الشرفاء في الوطن العربي، وقرر الاحتكام إلى السيف وحده لأنه الكفيل برد الحقوق إلى أصحابها الشرعيين وطرد اللقطاء من أرضنا المقدسة..

صرخ الشاعر الرحبي بكل الحماس والإيمان الكامنين فيه قائلاً:

الحكم للسيف ليس الحكم للكلم ... إذا استباحت حمانا هيئة الأمم

وليس كا لسيف للأحكام يفصلها ... على العدالة والإنصاف من قدم

فالخصم إن بلغ الأطماع غايتها ... يهيم في مهمه الآداب والتهم

ويهدد الرحبي كل الغزاة البغاة الذين دنسوا أرض الرسالات.. يهدد الشاعر أبناء اللقطاء من غضبة مضرية تجعلهم طعاماً للغربان، فهم يعرفون من هم العرب، والتاريخ يشهد على أيامهم ووقائعهم.. يقول:

إيه فلسطين إن العرب قاطبة ... هبت لنصرك بالأموال والنسم

لن يتركوك إلى باغ ومنتقم ... وفي العروبة عرق نابض بدم

ويح اليهود إذا خاضوا معاركنا ... يغدون مأكلة الغربان والرخم

**نحن الذين إذا سارت جحافلنا		تسير في ركبها الآجال للطغم**

ويحث الرحبي كل أثرياء العرب ليجودوا ببعض مالهم من أجل قضية فلسطين، وينتقل من مكان إلى آخر شاحذاً الهمم مستنهضاً العزائم قائلاً:

**يا بني العرب مساعير الوغى		لا رأيتم أبداً عاباً وذاما**

**إن قرشاً واحداً ندفعه		لفلسطين ونوليها الذماما**

**فهو عدل لجهاد وله		من ثواب أجر من صلى وصاما**

وتلاقي دعوة الشاعر الرحبي استجابة قوية لدى الجماهير العريضة، ويتبرع شباب الفرات كغيرهم، وقد أقسموا على بذل النفس والنفيس من أجل فلسطين الجريحة، فيقول الشاعر الرحبي فيهم، وقد ملأه الفخر والاعتزاز:

**أباة قد رأوا في الذل عاراً		وإذلال النفوس أشد ذاما**

**فهبوا كالأسود أشد بأساً		وأوروا الحرب وامتشقوا الحساما**

لكن فلسطين الحبيبة قد اغتُصبت جهاراً، وتآمر عليها من تآمر، وأصبح ذكرها غصة في حلق الشاعر، ومأساتها أم المآسي سكب الرحبي من روحه الطاهرة وقلبه الكبير كل الآلام والآمال.. آلام فرقة الأمة العربية وتمزقها، وآمال التضامن والتفاؤل بنصر قريب..

فلسطين ما زالت تصرخ واعرباه، والنكبة تستصرخ الضمائر، وتستحلف الهمم.. الجرح غدا جراحاً، وأهل الثأر ما زالوا يلملمون جراحهم، ويزيحون عثار دربهم الطويل، والرحبي يصرخ فيهم متوثباً:

**نادت فلسطين واعرباه شاكية		مما تقاسيه من كرب ومن ألم**

**نادت فلسطين من فتك اللئام بها		قد أثخنوها بجرح غير ملتئم**

ويشمئز الشاعر الرحبي من تردي بعض الأنظمة العربية في مهاوي العمالة والخنوع والذل والاستكانة، ويعلن غاضباً بأن الكفاح المسلح هو الطريق الأمثل إلى النصر، فيناشد أحرار العرب أن يهبوا

إلى الجهاد فإما حياة تسر الصديق وإما ممات يغيظ العدا، ويتوجه بعد ذلك إلى النصف الثاني من المجتمع.. إلى أخوات خولة والخنساء.. طالباً منهن أن يرمين حلاهن ويتركن زينتهن ويتهيأن لمعارك الفداء مشيداً ببطولات بنات الفرات وقدرتهن على العطاء، فيقول:

**لن يبلغ الحق من ظلّ مغبونا		أو يحرز النصر من قد كان مجبونا**

**فالحق يبلغه من دام يطلبه		والنصر يلقاه من بالنصر مفتونا**

**درب التحرر بالآلام مفعمة		وليلها أبداً بالغم مدجونا**

وتبدأ حرب التحرير الشعبية من أرض سورية العروبة، ويتساقط الشهداء قوافل تنير للأجيال دروب الحرية والكرامة، فيمجد الرحبي الشهادة والشهداء، ويرى في الشهيد كل معاني الشرف والرجولة.. معاني العزة والإباء، وفي دمائه الطاهرة نوراً يضيء السهول والجبال والصحارى.. يضيء النفس الحرة التواقة إلى العلاء والسؤدد، فيقول معتزاً:

**ماذا تقول عن الشهيد قصيدا		ودم الشهيد على الزمان نشيدا**

**ذكر الشهيد مدى الحياة مخلداً		يبقى على مر الزمان جديدا**

وعاش الرحبي كل الظروف العصيبة التي مرت بها أمتنا العربية، وطوّحت بآمالها، وعصفت بأمانيها، وكان يقاوم هياج الظروف الصعبة بجلد غريب، فما فقد الأمل ولا توانى أو استسلم لليأس.. لم يبل كغيره على أرصفة الزمن الرديء، ولم يهرب إلى فيافي الخنوع خوفاً من عتوّ الأحداث والأهواء..

ظل الرحبي بكل الأمل والإيمان داعية إلى التضامن والوحدة العربية لأنهما القوة والعز والفخار... لأنهما الخلاص من الذل واليأس والتشرزم، وأشاد بأبناء الفرات الأشاوس الذين بذلوا ويبذلون الدماء رخيصة من أجل ألا تهان المكرمات، فيقول:

بلاد ليس تعرف ما الأناة — وشعب ليس يعرف ما الممات

وناس تلعب الأهواء فيهم — فهم ما بين أرجلها كراة

شكونا من تفرقهم ولكن — مللناها وملّتنا الشفاة

لقد حاقت بنا الأحداث حتى — حسبنا ما لنا منها نجاة

وليس سوى التضامن من منبح — لمن جارت عليه النائبات

وعندما تتحقق الوحدة بين سورية ومصر عام 1958 ويصبح الحلم حقيقة يهلل الشاعر الرحبي لها كثيراً، ويزفّ إليها أروع قصائده، ويهتف لرئيس الوحدة أملاً بوحدة عربية كبرى من المحيط إلى الخليج لأنها الضمان الحقيقي للعيش الحر الكريم، والسلاح الأوحد للقضاء على مرتكزات الاستعمار والكيان الصهيوني، فيناشد الرئيس جمال عبد الناصر بملء جوانحه وفيض مشاعره ودفق أحاسيسه قائلاً:

يارائد الوحدة الكبرى التي خفقت — بها الجوانح في جهر وإسرار

حقق لأمتنا في الشرق وحدتها — لكي نعيش جميعاً عيش أخيار

فإن وحدتها خير ومرحمة — بها تطيق على ذل واعسار

وتحاك المؤامرات سراً وعلانية لإسقاط هذه الوحدة، ويتحرك حلف بغداد العميل، ويعلن الاتحاد الهاشمي المشبوه بين الأردن والعراق، ويتحرك الأذناب في كل مكان من الأرض العربية لقهر أماني الشعب، فيقف الشاعر الرحبي مفنداً كل ألاعيب العملاء وأساليبهم ممزقاً أقنعتهم الملّونة القذرة كاشفاً دخيلة حلف بغداد الاستعماري وما ينطوي على سرائر عدوانية ظالمة، فيقول ساخراً:

لقد أضحى العراق بعيد نوري — من الأنكاد في شر العهود

تلاقى والوصي بكل فعل — يذيع البغي في بلد الرشيد

تقرّب منهما الأشرار لما — تناءى كل ذي رأي سديد

وكان الرحبي يطالب شعب بغداد دائماً وأبداً بالثورة على الحكام الجائرين الذين لا همَّ لهم إلا المزيد من القيود لشعبهم والمزيد من المؤامرات على الأشقاء.. كان الرحبي يطالب الشعب العراقي بالثورة على الحلف الاستعماري –حلف بغداد– وبالعودة إلى ركب العروبة الثائر الذي انطلق من دمشق العروبة، فيقول:

فيا بغداد ثوري في حماس — عليه بالحديد وبالجنود

وعودي للعروبة في نضال — كما كنت في ماض مجيد

وتمر الأيام ثقيلة على الشاعر الرحبي يتقلب على أشواك الماضي وهموم الحاضر، ويرنو بقلق غريب إلى أفق المستقبل المجهول.. النكسات تتالت على أمة العرب تنبئ بخطر وشيك يفوق كل خطر، والحلفاء ينهشون لحومنا من كل جانب، فيبكي الرحبي بحرقة على ماآلت إليه عزائمنا وقطوف فرقتنا ومكائدنا لبعضنا لكنه يبشر بنصر قريب مستلهماً من تراث أمتنا وقيمها ومثلها كل بارقة مستذكراً مآثرها ووقائعها المشرّقة عناوين نصر أكيد، فيرى في تلك الأيام والمآثر أرضية صلبة للذود عن حمى العروبة فيقول متفائلاً:

لا عاشت العرب بعد اليوم هائنة — إن لم تذد بدماها كل مجترم

أرض العروبة يا مهد العلاء ويا — مواطن العز والأمجاد والشيم

ويرى الشاعر الرحبي في السلام الذي يتغنى به العدو الصهيوني وحلفاؤه خدعة استعمارية ماكرة تهدف إلى تدعيم الكيان الصهيوني بشرعة دولية وفرض الاستسلام والذل على الشعب العربي المجزأ، فيقول محذراً:

ولقد تغنوا بالسلام وإنما — للحرب كان غناؤهم يترجع

للسلم دعواهم وآلات الوغى بالويل تنذر والمعامل تصنع

أين السلام؟ وأين عنهم ظله مادام بالأمم الضعيفة مطمع

ولم يخش الشاعر الرحبي نقمة الجلادين في كل عهود الظلام لأن جسده الطاهر قد أشبع من سياطهم، ولم يرهب رحمه الله وعيد الانتهازيين والعملاء والمأجورين، فروحه الأبية أشبعت نفياً وتشريداً.. لم يرحم العملاء والانتهازيين الذين تسلقوا سدة الحكم طوال الخمسينيات وشطراً من الستينيات.. لقد قال فيهم ما لم يقله أو يتجرأ على قوله أحد.. من قوله:

تقاسم الحكم في أوطاننا نفر فألّهتهم بأرض الشام أو شاب

بالأمس كانوا كراماً في مقاصدهم لوحدة الشعب والأوطان طلاب

واليوم للمال قد ذلّت نفوسهم والمال والله للأغرار جذاب

فلا تصدق مقالاً عن أمانتهم أعفّهم هو طماع ونّهاب

هذا هو الشاعر عبد الجبار الرحبي.. الشاعر الوطني والقومي.. جارت عليه أيام القحط وأعوام الشقاء، وكان شامخاً صامداً في وجه نوائب الزمان وصروف الأيام.. لم يتاجر بالكلمة الصادقة، ولم يهادن بها أعداء الحق والعروبة، ولم يرتض ذلاً أو مهانة.. أدبه أدب مرحلة متكاملة بكل أحداثها ومراميها.. بطاقة أفراحها وأتراحها، ولن يستطيع أي باحث أن يدرس عطاءه الثر بعجالة مهما أوتي من فطنة ونفاذ بصيرة، وإن قيض لي بحكم تعلقه بي وحبه الشديد لروح والدي أن أطّلع على مخطوطاته الثمانين التي مازالت أمانة بأيدي أولاده فغيري لم يستطع ذلك، فما فعلته في هذه المقالة المتواضعة سوى سداد دين الأديب الكبير علي الذي وثق بي ومنحني حبه الكبير وعطاءه الثر..

هذه دراسة متواضعة لجانب من جوانب أدبه الذي يجهله الكثيرون حتى من أبناء بلدته، ولتكن دعوة صادقة لإخراج ما جادت به قريحته على مدى ثمانين عاماً من العطاء إلى النور، فإن فعلوا فلأنفسهم ووطنهم الفخر، وإن احجموا فله الفخر بأنه حمل الرسالة وأدى الأمانة وليس لأحد فضل عليه سوى فضل الله الذي منحه ما لم يمنحه لكثير من الناس.

بطاقة تعريف بالشاعر عبد الجبار الرحبي

ولد الشاعر عبد الجبار بن جعفر الصادق الرحبي في دير الزور 1906 تلقى العلوم العقلية والنقلية على يد والده الشيخ جعفر الصادق وكذلك على يد علاّمة دمشق المحدث الأكبر الشيخ محمد بدر الدين الحسني المتوفى عام 1935. نال الشهادة الثانوية في حلب عام 1922. نال الإجازة في الشريعة عام 1927. مارس التعليم الإعدادي والثانوي والإبتدائي في مدارس القطر. أحيل على التقاعد عام 1964.

نشرت كبرى الصحف والمجلات الأدبية العربية والمحلية مقالاته الأدبية وقصائده الشعرية مثل (المقتطف، الهلال، السياسة، الأسبوعية، الصياد، اللواء، فتى العرب، عصا الجنة..) وذلك منذ عام 1923.

توفى رحمه الله بتاريخ 12/26/ 1995 بدير الزور

مؤلفاته المطبوعة:

1- فيصل ملك العرب- عام 1933 في مطبعة ابن زيدون بدمشق
2- نفثات مصدور - عام 1938 (شعر) مطبعة الفرات بدير الزور

مؤلفاته المخطوطة: أ- الشعرية

1- العيون النجل
2- التسابيح
3- الروائع
4- شعر من الشعر
5- المثاني
6- ذكرى شاعر الخلود الزهاوي
7- خمائل الوادي
8- شاعر على الفرات

9- النفحات الرحبية في المدائح النبوية
10- أغاني العندليب
11- الملاحم
12- أغاريد الهزار
13- ألحان الحسّون
14- شاعر على الأطلال
15-الرقّيات
16- أزهار وأشواك
17- اللؤلؤ والمرجان
18- عبق الزهور
19- أوراق الخريف
20- الإنسان والحياة
21- بلاعنوان
22- ألحان شاعر
23- ديوان الطفل الصغير
24- أرجوزة في العقيدة الإسلامية.

ب- النثرية

1- الأدب في العصرين الجاهلي وصدر الإسلام.
2- امرؤ القيس حياته وشعره
3- زهير بن أبي سلمى حياته وشعره
4- النابغة الذبياني حياته وشعره
5- حسان بن ثابت حياته وشعره
6- في النحو العربي
7- رسالة في العوامل النحوية
8- رسالة في المبنيات والاشتقاق
9- التحفة الوردية في القواعد النحوية
10- حصاد الأدب
11- مقالات أدبية
12- شذرات في المحسنات البديعية
13- النقول الزكية في الأصول المنطقية
14- أربعون هنانو
15- قال وقلت
16- من سلسلة أعلام الفرات /الشاعر محمد الفراتي/
17- الشيخ أحمد الراوي
18- تاريخ دير الزور
19- تاريخ الميادين
20- تاريخ البوكمال
21- عشائر الفرات والجزيرة
22- الشيخ محيي الدين بن عربي
23-الشيخ أحمد الرفاعي
24- الهاشميون
25- الأيام الكبرى عند الشيعة
26-الناموس الأكبر (جبريل)
27-قصة هاروت وماروت
28-من الكبائر المهلكات
29-علم الحديث
30- أثناء الفرص
31- من كل زيق رقعة
32- الأمة العربية والاستعمار
33- العروبة في ظل الإسلام
34- معضلاتنا الاجتماعية
35- صور في الطريق
36- صور مختلفة
37- صور نفسية
38- حياة الرسول الأعظم (ص)
39- حياة الملك غازي وموته
40-الزواج ماله وما عليه
41- اضحكوا
42- مايجب أن يحفظه الطفل العربي
43- علم الحساب في اللغة التركية القديمة (الحرف العربي) مترجم
44- الرسول وعظماء الغرب
45- سلسلة قصص الأنبياء للأطفال (آدم، ادريس، نوح، هود، صالح، إبراهيم، لوط، اسماعيل، اسحق، يعقوب، أيوب، شعيب).

❑❑❑

حوار الأعماق مع الدكتور نعـــيم اليافـــــــي

أجرى الحوار عبود كنجو

الأصولية والحداثة وثنوية الأصالة والمعاصرة

قليل من الكتاب في سورية من يتخصص في حقل معرفي، وينفتح على كل الحقول، يكتب في النقد والحداثة في عمق ما يكتب في التراث والدين، ويقرأ في النصوص الثواني مثلما يقرأ في النصوص الأوائل، ويهتم بقضايا الفرد الاجتماعية والداخلية مثلما يهتم بقضايا المجتمع السياسية والخارجية، ويفكك هنا وهناك بنية المتن المقروء أو المسموع يستخرج أبعد ما فيه من رؤية وطاقة ونبض، ويقبض بجمع يده على أفق التصور والإبداع ما بين حديّ السيرورة والصيرورة من أجل المجتمع الفرد والأمة.

من هذا القليل القليل الأستاذ الدكتور نعيم اليافي الذي رهن قلمه في سبيل الدفاع عن حق الإنسان في مثله وقيمه وحقه في الحياة ضمن مجتمع مدني لا يأكل فيه الإنسان أخاه الإنسان، ولاقى في سبيل ذلك ما لاقى من عنت.

يتركز حوارنا معه حول ثلاثة محاور تعد في صلب اهتماماته وأبحاثه: محور الأصولية ومحور الحداثة، ومحور الأصالة والمعاصرة في النقد والإبداع وفي غيرهما، لما لهذه المحاور وفي الوقت الراهن- رغم ما كتب فيها- من إشكاليات ساخنة على الساحة، ومن أهمية وضرورة في الصراع والحوار.

-د. نعيم هل لك أن تقدم ذاتك ؟

*ما يهم القراء أن يعرفوه عني أمر محدد في جملة كلمات خلاصتها أني كاتب أنتمي إلى المعرفة أكثر من انتمائي إلى الأيديولوجية، وإلى الثقافة أكثر من السياسية وإلى النقد أكثر من القبول المدجن، وإلى التجديد والتغيير أكثر من المحافظة والتقليد، وإلى القراءة الواعية الفاحصة بعيون مفتوحة أكثر من التلقي السلبي الساكن والأذن الصماء، وبمفردات أوجز أني أنتمي إلى الإنسان بكل ما يحمله من قيم وطموحات

في الحرية والمسؤولية والديمقراطيات الثلاث، ديمقراطية السياسة، وديمقراطية العدالة، وديمقراطية السلوك، والتعدديات على اختلافها، وحق الآخر -كحقي أنا- في الرأي والرأي المعارض. وستكون هذه المقولات المرجعية هي مشاعل الطريق فيما ستطرح من محاور وحوارات.

*نبدأ بالمحور الأول "الأصولية". أذكر أنك شاركت وأدرت ثلاث ندوات تصب في نطاق هذا المحور. أولاها "الإسلام وظاهرة العنف" و"الديمقراطية دائماً وأبداً" و"قراءة في التراث"، ساهم فيها معك جملة من المفكرين والعلماء، الأصولية، كيف نحدد أبعادها، وما هي عوامل نشأتها كظاهرة، وعلام التركيز عليها والاهتمام بها، وما وجهة نظرك إزاءها؟

*الأصولية مصطلح ككل المصطلحات الدائرة اليوم على الساحة وفي الحقول المختلفة، له العديد من المفهومات ، بعضها سلبي، وبعضها إيجابي، وفق الزاوية التي ينظر الدارس إليها من خلالها، قد نعني بالأصولية العودة إلى الينابيع أو الجذور، أو المصادر الأساسية للمقدسات، أو التمسك بحرفية الأطروحات الأولى للنصوص، وفي هذه الحالة نحن إزاء معنى يتكرر في غير

زمان، وينتشر في غير مكان. وقد نقصد بالأصولية المعنى التداولي الذي تسرب إلى ثقافتنا وواقعنا عبر الغزو الخارجي المفروض علينا، ويُشار به عادة إلى "الإرهاب" الذي تقوم به مجموعات من أصحاب الأفكار الدينية المنغلقة والمتشددة، يرافقها على الأغلب عنف بالقول أو السلاح. ويمكن لنا هنا أن نستبدل بها مصطلح آخر يعد أكثر فحوى ودلالة هو "جماعات الإسلام السياسي".

وسواء قصدنا هذا المعنى أو ذاك فثمة مفردات أخرى ترادف المصطلح وتستعمل بديلاً عنه أو متداخلاً فيه، ويحسن أن نميز بينها هي السلفية والجذرية والتقليدية والاتباعية والمحافظة.. الخ.. وضمن هذه المفهومات أو بدائلها فإن الأصولية ليست ظاهرة خاصة بالعرب ولا وقفاً على الإسلام والمسلمين، ففي أمريكة اللاتينية نصادف جماعات من الأصوليين المتعصبين، وكذلك في ألمانية وفي فرنسة وفي إسرائيل أيضاً، وليست الحوادث التي جرت أثناء الانتخابات الفرنسية الأخيرة وقتل فيها عرب ومسلمون عنا ببعيدة.

*سنعني بالأصولية في هذا الحوار معنى محدداً، هو جماعات الجهاد المسلح التي ترفع شعار الإسلام السياسي هدفا لها، وتجعل من إقامة الدولة الإسلامية وتطبيق الشريعة قصداً وغاية، وتتوسل لتحقيق الغاية والهدف بالقوة والعنف. ما أسباب نشأة هذه الجماعات، ولماذا أضحت في الوقت الراهن ظاهرة تكاد تكون عامة؟

*العوامل والأسباب التي أدت إلى خلق الظاهرة وعملت على تطويرها واتساعها وانتشارها عديدة عديدة منها عوامل تاريخية واجتماعية واقتصادية وطبقية وثقافية وسياسية وخارجية، وداخلية ومنها وقائع نفسية وربما فيزيولوجية.. الخ سأتحدث بصورة إجمالية دون الدخول في التفاصيل..

نشأت جماعات العنف أول ما نشأة في الستينات كان العنف قبل هذه الفترة في مصر وفي غير مصر أعمالا فردية ولدى المعتقلين الإسلاميين توزع الدعاة إلى فريقين، فريق يؤمن بنشر الإسلام عن طريق الحسنى وسموا بالدعاة، وفريق يؤمن عكس ذلك بنشره عن طريق العنف، وسموا بالقضاة.

وضمن العقل تسربت شعارات محمومة، جُمّاع ذلك تبلور في اتجاهات صغيرة شتى أباحت لنفسها أن تقرر فرضا مقدساً جعلته نصب عينيها هو الجهاد أو الفريضة المضيّعة، وتمادت حتى ادعت أن الإسلام لم يطبق قط، وبالتالي فإن الدولة الإسلامية لم تقم بعد الخلفاء الراشدين أبداً، ومن ثم ندبوا أنفسهم لإقامة هذه الدولة عن طريق العنف المقدس أو الجهاد.

بعد النشأة تصالحت العوامل الأخرى: إخفاق المشروع القومي في الوحدة وفي النصر على إسرائيل أو التغلب عليها أو على الأقل التصدي لها، وإخفاق المجتمع والأنظمة في تحقيق الحد الأدنى المقبول من العدالة وانقسام الناس إلى قلة تملك في قبول الآخر، المعارض أو غير المعارض، ومشاركته في تداول السلطة، ومجابهة كل محاولة للوصول إلى الحكم أو للاندماج في المجتمع بالقهر والقمع والرفض والاستلاب، وصدور جملة من التصريحات العالمية والمحلية بعد سقوط المنظومة السوفيتية، ساهمت في التحريض وأوصلت إلى عنف المجابهة مؤداها أن العدو القادم بعد زوال الشيوعية هو الإسلام، أو أن الحرب القادمة ستكون بين الغرب وبين الإسلام.

هكذا ترى معي أن خيوط الظاهرة نسجتها شبكة من الظروف والأوضاع الخارجية والداخلية وأدت إلى تبلورها أولا وتعقدها ثانيا وشدة الصراع أو عنفه بين جميع أطرافها ثالثا.

*سنفرز الآن خيطين من هذه الخيوط، خيط الداخل وخيط الخارج. ليس من شك في أن العنف يولد العنف أو بكلمة أصح أن عنف الدولة ضد الجماعات والأفراد لن يقابله إلا عنف مضاد آخر من الجماعات والأفراد، وأن عنف التصدي للجهاد من الخارج لن يقابله إلا عنف القيام به من الداخل، كيف ترى إلى عقدة الخيط الأول ثم إلى عقدة الخيط الآخر؟

*فيما يتعلق بالخيط الأول أعتقد أن العنف غير متكافئ ولا متواز ولا ضروري من الجهتين المتقابلتين، فالدولة تسوس بالقانون وليس بالسيف، والأفراد يعبرون عن قناعاتهم بالأقوال وليس بالأفعال المسلحة، وحين يحاول فرد أو أفراد أن يتوسلوا بالقتل وصولاً إلى أهدافهم فيجب ألا يكون أمامهم سوى سيادة القانون للعقاب وليس العنف المضاد.

أما فيما يتعلق بالخيط الثاني فالأمر أكثر تعقيداً، فما من ريب في أن الدول الأخرى كانت وراء دعم الكثير من السلطة الحاكمة في الأقطار العربية، ووراء دعم جماعات العنف بصورة أو بأخرى معا، تقوي الأولى للقضاء على الثانية، وتحرض الثانية للقضاء على الأولى وشل حركة المجتمع وليست لها من غاية عند التحليل الأخير إلا تفتيت الأمة وتمزيقها وإخضاعها حتى تحكم طوق السيطرة عليها والحاقها بها سياسياً واقتصادياً وعسكرياً، وليس من الضروري أن نمثل بنماذج من الدول والجماعات على مثل

هذه الحالة، فأمامنا ما فعلته وتفعله إسرائيل وما فعلته وتفعله أمريكة رأس النظام العالمي الجديد.

*نعود لنقف عند شرعية هذه الجماعات ومدى أحقيتها في دعواها (إنشاء الدولة الإسلامية وإقامة حدود الشريعة) أولا. والتوسل إلى تحقيق هذه الدعوى بالسلاح والعنف ثانياً؟

*شرعية هذه الجماعات في حقها لنشر دعاواها كشرعية أية منظمات فكرية أو حزبية تدعو إلى نشر أطروحاتها في نطاق المجتمع المدني وضمن أساليبه الديمقراطية ووسائله السلمية كالتعبير الحر والحوار والذيوع وعقد اللقاءات والمحاضرات واستعمال الصحف والراديو والتلفزيون.. الخ، أما حين تمتشق

الحسام للتعبير ولقلب الأنظمة والحكومات فليس لها إلا أن تقابل بمثل ما لجأت إليه.

أما عن قضية الشريعة ووجوب تطبيقها بالقوة، فإني أعتقد أن الشريعة لا يمكن أن تطبق إلا في مجتمع إسلامي، وأن حدودها لا تقام إلا في نطاق دولة إسلامية حققت لمواطنيها كل الشروط الإنسانية من عدل ومساواة، ولا يحق لكائن من كان فرداً أو جماعة أن ينوب عن الدولة في إقامة الحدود أو وجوب تطبيق الشعائر وأقول لك بكل صراحة أن الإسلام إنما جاء ليدرأ الحدود وليس لإقامتها.

*أود أن أنتهز جملتك الأخيرة لأسأل عن مسألة الردة في الإسلام، وكيف نفرق بين الارتداد عن الدين وبين الاجتهاد في تفسير أحكامه وتطبيقاته.

*الردة في الإسلام أن ترجع عن دينك بعد إذ أسلمت أو ولدت مسلما، وتشهر الحادك وترفض الدين جهارا، وتشهر ضده حربا ترفع فيها السلاح، ورغم هذه الصفات للمرتد فلم يرد في القرآن نص محكم لإقامة الحد عليه، بل اكتفى الكتاب الكريم بنعت صاحبه بالكفر، وأرجأ عقوبته إلى يوم الدين، وما سوى ذلك فهو من صنع الفقهاء تأسيا بحديث للرسول الكريم، وواضح من هذا التحديد أن الفرق كبير كبير بين الردة والاجتهاد، لأن الاجتهاد سواء ما كان منه في موضع النص أو لم يكن وإن خالف أصلاً فإنما هو محاولة للتوفيق بواسطة التفسير أو التأويل بين ما ورد في المتن وما يجري في الواقع، وقد وردت أقوال كثيرة تشير إلى تغير الأحكام بتغير الأزمان وأن للأجيال قضاياها وفتاواها، والمجتهد وإن كفر لا يعد مرتداً ما دام في موقع الاجتهاد، ولنا فيما صنعه الفاروق والشافعي وبعض علمائنا الأوائل الذين أشاروا إلى مسائل الرد والرد المضاد أسوة حسنة، ومقالة الردة عندي في الوقت الراهن لا تتعلق بالإسلام بقدر ما تتعلق بالتخلف والتحضر مثلما تتعلق بغايات سياسية خارج نطاق الإسلام، وحين تتخلف الأمة يتخلف كل شيء فيها حتى فهمهما للدين، وحين تتحضر يتحضر كل ما حولها بما فيه هذا الفهم.

*يبقى سؤال أخير في هذا المحور أو لا نستطيع أن نفرق في جملة ما نفرق بين جماعتين من الجهاد أو العنف المقدس، جماعات تنهض لتكفير المجتمع والدولة وترفع السلاح في مواجهتها، وجماعات تنهض لتحارب العدو وتحرير الأرض والإنسان وترفع في الوقت نفسه سلاح المواجهة؟

*أجل فالفرق واضح وكبير بين أن تنهض بالسيف لتحارب قومك الأدنيين الذين أمرت أن تعاملهم بالحسنى والاقناع، وبين أن تحارب أعداءك الذين أمرت أن تتصدى لأطماعهم فيك وفي أرضك، ويوم تختلط الأمور كما هو حاصل الآن وتتداخل قضايا النضال وتتشابك، ولا نعود نعرف عدونا من صديقنا فبطن الأرض خير للأمة من ظاهرها.

*ننتقل إلى المحور الثاني الذي خصصناه للحداثة، فأنت محسوب عليها، لقد شاركت في جملة أحاديث تلفزيونية وإذاعية وصحافية عنها، وحاضرت فيها غير ما محاضرة، وأصدرت عنها كتاباً هو "أوهاج الحداثة"، وتعرضت لتقنياتها الأدبية والإبداعية في كتابك "دراسات نقدية في التنظير والتطبيق" فما الحداثة لديك، ما تعريفها، ما حدودها وآفاقها، وما مستقبلها في رأيك؟

*الحداثة مصطلح إشكالي لأنه مثل مصطلح الأصولية خلافي لن تجد له مفهوما محددا بل له العديد من المفهومات المتقاربة أو المتغايرة، ولن يهمني في ذلك المصطلح ذاته، ما يهمني مفهوم المصطلح، لذلك تراني على النقيض من هؤلاء الذين يحاربونه ويرفضونه كما يرفضون الديمقراطية مثلاً لاسببٍ إلا لأنهما مصطلحان غربيان وافدان، ويؤثر القوم بدلا منهما مصطلحي البدعة /الجدة/ والشورى، وكلا هذين مشبع

أو معبأ بقيم ومعان ماضية ليس من السهل التخلص منها، فضلاً عن أن بديلهما الحداثة والديمقراطية، يعنيان فضاء أوسع بكثير

من المعاني التي يشعها المصطلحان المذكوران، وعلى كل حال فإن ما يحدد الحداثة لدى ويؤطر آفاقها النقاط الآتية:

1-الحداثة مفهوم كلي لا يقتصر في أية بيئة أو مجتمع على هذا الجانب منهما أو ذاك.
2-الحداثة فعل إنساني وسلوك وليست مجرد دعاوى وشعارات.
3-ليس للحداثة طريق واحد أو سبيل، فلكل أمة أو ثقافة حداثتها الخاصة التي تحددها ظروفها وأوضاعها الاجتماعية والتاريخية.
4-لا بأس في أن تتلاقح الثقافات والمجتمعات في أنماط حداثاتها، ويجب أن تفعل ذلك، ولا حيلة لنا إزاءه، شريطة ألا يتحول الأمر إلى غزو ساحق من جهة وإلى استلاب أو اخصاء من جهة أخرى.
5-صحيح أن حداثتنا الأدبية والشعرية خاصة لم تكن وليدة مجتمعاتنا وتطوراتها، ولكنها لبت نداء التغيير وإرادته نحو أفقه المأمول وأفقه الآخر المنتظر على حد سواء.

أشرح ذلك كله فأقول:

ينصرف ذهن الكثيرين حين يذكر مصطلح الحداثة إلى الأدب أو الشعر، وهذا خطأ كبير جرّ عقابيله على العديد من الوقائع والأمور، إن الحداثة حالة أو مناخ عام يصيب شتى الظواهر والقضايا، كالأواني المستطرقة يمتح بعضها من بعض، ويؤثر بعضها في بعض، بداية الحداثة المجتمع المدني وما فيه، أو يجب أن يكون فيه من حقوق وواجبات متساوية لدى الجميع، على اختلاف طبقاتهم وأعراقهم ومذاهبهم، الحداثة حرية في الرأي والتعبير، وديمقراطية في السياسة والحكم، وتعددية في الأفكار والاتجاهات، وعلم وعقلانية واستخدام ناجح لمنجزات العصر، ورأسها اليوم تقنيات الحاسوب، ومن الصعب والحالة هذه أن تكون ثمة حداثة في مجتمع يعيش التكنولوجية والسحر والخرافة معاً، ويستعمل ما ينتجه غيره ويحيا زمنياً في أحقاب مضت من التاريخ. والحداثة بعد ذلك وعي وموقف من الكون والإنسان والحياة، إنها أفعال لا أقوال، سلوكيات يكابدها الفرد والمجتمع وليست مجرد شعارات ترفع لغايات، إنها بكل بساطة حياة تعاش وليست كلمات تتردد على الأفواه، هي تصورات وأساليب وطرائق تسلك وتمارس، وليست محض دعاوى أو ادعاءات تظل طافية على السطح.

وعندي أن الحداثة حداثات، لكل مجتمع طريقه إليها، تحدده جملة من الظروف والأحوال في سياقات ما وأزمنة ما، ولن تكون كما يراد لها أن تكون ضمن طريق واحد ذي سهم واحد في اتجاه واحد، فمثل هذا الطريق- إن وجد- ليس أكثر من دعوة ظالمة للمركزية الغريبة التي تنظر إلى الآخرين نظرة فيها من الاستعلاء والفوقية قدر ما فيها من التفوق والغطرسة والعنجهية نظرة فيها من الشوفينية قدر ما فيها من الاستلاب ومحو الذات والهوية.

قلت لا بأس في أن تتلاقح الحضارات ويأخذ بعضها من بعض، وهذا شيء وغزو المجتمعات واخصاؤها شيء آخر، إن المجتمعات الضعيفة كالمجتمعات القوية تعرف ما تأخذ من الآخر وما تدع، أو يجب أن تعرف، وبذلك تتساوى، أما أن تمحى هذه، وتصبح تابعة ذليلة ليست أكثر من سوق لتصريف البضاعات فهو الأمر الذي ترفضه الحداثة كمعرفة، وإن كانت تحتويه كنزعة تسلطية سياسية، وما فعلته

أوروبة في العصر الوسيط وما علينا أن نفعله في الوقت الراهن هو الطريق الأسدّ نحو الحداثة، أن نأخذ ما نحتاج إليه وما يلائم واقعنا وثقافتنا ونهمل ما عدا ذلك من خصوصيات كل ثقافة وكل مجتمع.

صحيح أن حداثتنا الأدبية أو الشعرية لم تكن كذلك على العموم ولكن كانت في بعضه على الأقل، وبكلمات أخرى لم يكن شعرنا الحديث الابن الطبيعي لتطورنا الاجتماعي ولكن استطاع شعراؤه أن يكونوا روادا طليعيين من أجل تغييره نحو الأفضل، ولعل هذه الواقعة أن تلغي إلى حد كبير وضمن هذا النطاق الزعم الذي يذهب إلى أن تأثير البنية الحتمية في البنية الفوقية أكثر من تأثير هذه في تلك، وأن تطور هذه

أساس تطور تلك، والذي حصل عكس ذلك تماماً، فالشعر الحداثي لدينا كبنية فوقية لم يكن نتيجة تطور إنتاجنا التحتي أولا، ثم كان رائداً له وقائداً نحو التغيير والتطوير ثانيا.

*كيف نفسر أو نوفق بين قولك إن الشعر الحداثي كبنية فوقية لم يكن ناتجاً عن البنية التحتية بل كان نتيجة المثاقفة أولا وبين الدعوة إلى حداثة عربية تنبع من واقعنا ومن ثقافتنا وتتلاءم مع خصوصيتنا؟

*لا يبدو لي أن ثمة تعارضاً حتى أوفق بين الزعم بأن الشعر الحديث تنظيراً وتطبيقاً أفاد من المثاقفة ومن تطور الشعر الغربي وبين الدعوة إلى حداثة عربية.. الخ فما أردت أن أقوله أن الحداثة الشعرية كانت في أطروحاتها رائدة للتغيير وللتطوير وداعية لهما ولم تعكس في ذلك واقع البنى التحتية التي ركنت إلى السكون وإلى التقليد، ومن ثم أفادت من الوافد الغربي، ولكن هذا الوافد الغربي لم يكن ليؤثر لولا أن وجد أرضا مواتا هي بحاجة إلى المطر، وهنا لا نستطيع أن نفصل الداخل عن الخارج، فأحدهما مؤثر في حدود، والآخر متأثر في حدود، والمثال الأوضح لذلك هو تجربة الشعر الحر الذي جاء ملبياً للحاجة الداخلية في التعبير مثلما كان مؤثراً من مؤثرات الوافد الخارجي لدفع عجلة هذا التغيير.

*نقف عند الحداثة الأدبية والشعرية، من الملاحظ أن النقد العربي الحديث أو بعضه على الأقل لا يلجأ إلى الضجيج إذ يتناول في أحاديثه ضروب الحداثة في القصة أو المسرحية أو الرواية في حين يعلو صوته يوم يتناول الشعر، سواء أكانت الحداثة تعنى هنا حداثة التجربة الأولى (الشعر الحر) أو الحداثة الثانية (قصيدة النثر) أو الحداثة الثالثة (ضروب الكتابة الأدبية).

*هذا الضجيج بدأ مع عصر النهضة حين طفق القوم يتحدثون عن المؤثرات الوافدة في الشعر وفي النثر ولكنهم إذ وجدوا أن الشعر هو ديوان العرب ويرتبط بمواضعات تراثية ودينية ولغوية أكثر من ارتباط الأنماط النثرية المستوردة راحوا يقبلون التطور في أجناس، ويمنعونه أولا يستسيغونه في أجناس والسؤال هل تأثر الواقع الشعري بهذا الضجيج أو أصاخ له؟ إن كل من يراقب حركة تطور الشعر خلال قرن كامل بدءاً من قصيدة الاحياء حتى قصيدة الكتابة أو التجريب يجد على الأغلب أن الدعوات النقدية دعوات المنع أو الرفض أو حتى القبول والاذعان كانت تمشي في واد، وكان تطور الأنماط وطرز القول الشعري تأخذ طريقها في واد آخر، وأظن أن هذا من طبيعة الأشياء، دائما ينهض الواقع فيلبي نداء التغيير بصورة أسرع بكثير من تلبية الدعوات النقدية التي تجيء على الأعم لاحقة أو متأثرة.

*في الحداثة الشعرية الثانية ومع قصيدة النثر بدأنا نسمع صيحتين كلتاهما ترفض الاتصال بالماضي الشعري القريب أو البعيد، أولاهما أن الجيل الجديد جيل بلا آباء، وأخراهما أن ما يقدمونه من نصوص هو البديل لكل ما مضى من نصوص، فكيف نوفق ثانية بين هاتين الصيحتين وبين الحاحك على جانب الاستمرار في اشكالية الحداثة؟

*إن هاتين الصيحتين موجودتان على الساحة لدى أصحابهما وجودا بالقوة لا وجودا بالفعل، ومع ذلك فهما مجرد وجهتي نظر، ولكن هل كانت هاتان الصيحتان دليل قوة الظاهرة أم دليل ضعفها، وبكلمات أخرى هل أساءتا إلى أصحابهما وإلى نصوصهم الإبداعية أم أحسنتا؟ أما عن الصيحة الأولى وبعيداً عن دوافعها فلست معها لأنه لا يوجد جيل أدبي يبدأ من الصفر الفني إلا لدى من أراد أن يهوي على رأسه، فالجيل الذي يضيف ويطور ويتجاوز هو الجيل الذي يعي ويستوعب ويهضم تراثه ثم ينهض بحداثته. وأما عن الصيحة الثانية فلا أعتقد أن ثمة عاقلاً في المجال الفني يزعم أن ما يكتبه هو البديل لما قبله، وكل ما في استطاعته أن يرقى إلى مستوى نصوص سابقيه أو يتجاوزها، هنا يتم الاتصال وتقوم المفاضلة ويستمر الإبداع، وحين ينعق ناعق بأن ما يقوله هو البديل لكل ما قبله، أو يدعي بأن ما يقوله هو لجيل لم يولد بعد، فلا أعتقد أنه سيجد أمامه الآن أو في المستقبل إلا هوة سحيقة تنتظره، لأن الإبداع كان وسيظل مثل الزمان ماضياً وحاضراً ومستقبلاً حلقات متداخلة، بعضها يعقب بعضاً، في غير ما انقطاع أو انفصال.

*يرتبط بمحور الحداثة المحور الثالث والأخير محور الأصالة والمعاصرة، كيف تنظر إليهما فصلا أو جمعا، تفريقا أو توفيقا خاصة بعد أن استمعت إلى محاضرتك الأخيرة وعنوانها" من الثنويات المتقابلة إلى التعدديات المتفاعلة"؟

*ترد الأصالة والمعاصرة بمعان عدة، فالمصطلح الأول يعني الجدة والابتكار مثلما يعني العودة إلى الجذور والينابيع والتراث. والمعاصرة تعني واقعاً زمنياً آنياً مثلما تعني موقفاً جديداً مواكباً للتطور والتغيير. وحتى تتسق الأمور والتصورات ولا تتناقض سأشير بالمصطلح الأول إلى فكرة التأصيل وسأشير بالمصطلح الثاني مؤقتاً إلى فكرة التجديد والتطور.

أنا من هؤلاء الذين لا يؤمنون بالثنويات السجالية المتقابلة والمتعارضة، ماض وحاضر، قديم وجديد، أصالة ومعاصرة، وإنما يعتقدون بالتعددية المتفاعلة التي تتداخل فيها المعطيات ويؤثر بعضها في بعض، ويطور بعضها بعضها الآخر، وأعتقد أن هذه التعددية المتفاعلة هي الحياة ذاتها المعيشة الاجتماعية والإنسانية معكوس عليها الفكر، ولا يوجد التعارض الثنوي إلا في الأذهان، وأن الأصالة كالمعاصرة مظهران للحياة، أو وجهان لعملة واحدة لا قيمة لأحدهما أو لا غنى له عن ثانيهما. وما ينشده أصحاب

الأصالة بقطع فروع الامتداد عن الظاهرة أو ينشده أصحاب المعاصرة بقطع الجذور عمل أيديولوجي وليس حياتيا ولا معرفيا ولا واقعياً، وهو عمل طائش على كل الصعد والمستويات، لذلك قلت منذ قليل عن الحداثة إنها فعل كوني شامل يتساوق فيه عنصر الاتصال مع عنصر الانفصال ويلتحم على رحابه مبدأ القطع /التجاوز مع مبدأ الوصل/ الاستمرار بوصفهما معاً مكونين من مكونات الديمومة في بعديها الأساسيين بعد السيرورة وبعد الصيرورة. وما يصنع الفرد /النوع في نطاق الديمومة يصنع المجتمع/ الأمة والتاريخ/ الذاكرة في ذلك كالجغرافية/ الواقع كلاهما صائغ ماهر للظواهر ومبدع لها، مع ملاحظة هامة وأساسية هنا أن الكمية النوعية للأصالة والمعاصرة الداخلة في تشكيل الظاهرة قد تختلف نسبها من جيل إلى جيل، وأحياناً- كما هو حاصل الآن- ربما يتبلبل القياس فلا يعود بين نتيجة للسرعة اللاهثة أو الطفرة المتلاحمة في كل شيء.

*منذ سنوات أخذت تظهر على الساحة الأدبية والفكرية والثقافية أيضاً دعوات تنادي بالتأصيل- وفق المعنى الذي حددته- لكل شيء، ما فحوى هذه الدعوات وإلى أي مدى تصدق صيحاتهم؟

*ملاحظة الدعوات صحيحة فقد طفق القوم منذ عقدين أو أكثر يتنادون إلى تأصيل الظواهر الوافدة والأجناس الأدبية والنقدية والشعرية، فظهرت الدعوة إلى تأصيل المسرح وتأصيل الرواية وتأصيل النقد.. وهكذا عمت مظاهر التأصيل، وفي رأيي أن الدعوات كانت ردود فعل لمحاولات أكثر منها أفعالا أولا، وكانت مجرد محاولات أيديولوجية أكثر منها محاولات معرفية ثانياً، وأخيراً أو ثالثاً كانت شعارات نظرية لم تستوف حظها من الموضوعية الصرف أكثر من أن تكون محاولات واعية بناءة لبلورة اتجاه سديد نعرف فيه مواقع خطانا على الطريق، وأزعم أن كل تلك المحاولات إنما انطلقت من نقطة خاطئة هي فرز خيوط الأصالة عن خيوط المعاصرة، أي انطلقت من خنادق السجال المتعارض التي تتمترس فيها الأنا قبالة الآخر، ولم تنطلق قط من ساحة التشكل الحضاري الإنساني التي تقف فيها الأنا مع الآخر لاقبالته رغم خصوصية كل منهما لإعادة صياغة الواقع، ويبدو لي أن عقدة النهضة ما تزال ماثلة في أذهاننا، وخلاصتها أننا مذ طفقنا ننهض كنا إزاء حضارة غازية تريد أن تستعمرنا ونحن في حاجة إليها في آن، ولم نستطع قط لا ماضياً ولا حاضراً أن نميز بين الجوانب الاستعمارية والجوانب الحضارية لهذا الآخر. -في النقد ومدارسه الغربية ترانا مأخوذين ومشدودين لكل التيارات وجالبين لكل تقنياتها الحديثة ومحاولين تطبيقها قسراً على نصوص مغايرة لثقافات مغايرة، ومن ثم ترجحت المحاولات بين الرفض والذوبان، الأخذ بكل شيء أو رفض كل شيء، ما موقفك إزاء هذه المحاولات؟

-لا شك في أن الأزمة ماثلة وهي عامة، أي أنها أزمة مجتمع تابع لآخر في كل شيء لا أزمة مناهج نقدية ولا حتى تيارات أدبية فحسب، فنحن منذ أن اصطدمنا بالغرب طفقنا نستورد منه كل شيء، ما نحتاج إليه وما لا نحتاج إليه، واختلفت في ذلك البيئات العربية، فالمجتمع الأقرب إلى الغرب من مثل تونس والمغرب كان التأثر فيها سريعاً ومباشراً، وكان التلقي "والذوبان النقدي" مناهج ومصطلحات وارداً وبصورة حادة. أما المجتمع الأبعد من مثل السوري والعراقي والأردني فكان التأثر بطيئاً والاستقبال أقل فاجعة، وأتصور أن حدة هذه الاشكالية أخذت بمرور الأيام تضعف، وبدأ التوازن يشق طريقه، أقصد بالتوازن أن نعرف عقدة الخيوط ونحاول فرزها، هناك أولا فرز خيط النص إبداعاً أو نقداً عن خيط المجتمع أو عناصر التشكل، وهناك خيط التفكيك ثانياً أي استيراد المادة وهي مفككة، ثم خيط التركيب ثالثاً أي إعادة نسج المذهب أو التيار بما يتلاءم مع حاجتنا وواقعنا ونصوصنا، فلا بأس أن تكون لنا بنيويتنا في رحاب البنيويات المتعددة، وطرائقنا الأسلوبية في علم الأساليب، وألسنتنا وسط الألسنيات. هنا أصل إلى ما يطرح حول الشكل الاجتماعي للأدب، وأن لكل ثقافة بنيتها الخاصة ومفرداتها التي تصوغها جملة من عناصر التشكيل، بما فيها عناصر الداخل والخارج، بيد أنها عند التحليل الأخير تبقى منسوبة إليها.

*إن هذا الطرح الأخير لما أسميته بالشكل الاجتماعي للأدب يدعونني إلى أن أسألك عن منهجك النقدي التكاملي الذي تدافع عنه وتحاول أن تصوغه.

*إن منهجي التكاملي جزء من رؤيتي للكون والإنسان والحياة، وجزء من موقفي في الدعوة إلى التعددية الفكرية والثقافية والسياسية، وجزء من نظرتي إلى علاقة الداخل بالخارج، نصا ومثاقفة، وقد حاولت أن أدعو إلى هذا المنهج في غير ما مناسبة، وأؤسس له قواعده في دراسات عدة، وأصوغ بياناته ومصطلحاته ولعلي أقدم إلى القراء في القريب كتاباً يشمل تاريخ المنهج وإشكالياته ومبادئه، وعناصره التكوينية المحددة لسماته ونصوصه التطبيقية.

□□□

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتاب العرب

المرأة في الرواية الفلسطينية

دراسة ....د.حسان رشاد الشامي

واحة الشعر

بـــوح الحمامـــــة
ونـــــواح الغـــــزال

شعر: محمد وحيد علي

كانتْ هنا حمامةٌ
ترفّ فوق البيتْ...
بسطْتُ روحي راحةً
كي يهبطَ الملاكُ في أسرارنا...
وفجأةً،
طارتْ إلى البعيدِ
فاخْتفيتْ!!...

*   *   *

وكان في سريرها،
النخيلُ والحمامْ...
وكان نهْرُ مرمرٍ
يطْفو على الغمامْ...
وكانَ أن رأيْتُ قامةً،
وحنْطةً
وزهْرةَ الفطامْ...
وفجأةً،
ينْطفئُ الحلمُ
ونخْتفي
كأنَّنا سحابةٌ
يلفُّها اعْتتامْ!!...

*   *   *

أعرفُ أنَّني،
كالشّجرِ العتيقْ...
وأنَّ عمْري دائماً
يلفُّهُ الحريقْ...
وأنّني مسافرٌ في مركبٍ،
أضلَّ نجْمةَ الطّريقْ...
أعرفُ أنّي هاهنا،
في البحرْ
كُنْتُ الماءَ والغريقْ!!...

*   *   *

النارُ في حياتنا،
مستودعُ الأسرارْ...
ونارُكِ الولهى،
حدائقُ النّهارْ!!...
ألقيتُ فيها شجراً
وأنْجماً
ووردَةَ انتظارْ...
ألفيتُ فيها ضفّةَ الأحْلام
والحمامَ
والبهارْ!...
ألفيتُ نفْسي ساطعاً
وناصعاً
كوردةٍ منْ نارْ!!...

*   *   *

المطرُ الجميلُ يا إباءْ...
يغْسلُ وجْهنا
وصبحنا
وليلَنا المُضاءْ....
ها يصْعدُ النَّسغُ،
إلى قلوبنا
فجراً وموسيقا
وزهْرة اشتهاءْ!...
كأنّنا طفلان من ضوءٍ

كأنَّ صوتَنا ضياءْ...
وكلّما قرأتُ في كفّيك لهْفتي
دخلتُ في رحابةِ السّماءْ!!...
* * *
هل يطْلعُ الصّباحْ؟!...
وترْتدي السّهولُ،
بهْجةَ الأقاحْ؟!...
هل يطلعُ الصّباحْ؟!...
وأينَ يمضي صوتُنا
ووجْهُنا
وسرُّنا المُباحْ؟!...
أكلَّما أضاءَ قلبٌ دربنا،
تخطفهُ الرّياحْ؟!!..
* * *
وما الذي يجعلنا،
نضيءُ كا لمساءْ؟...
وما الذي نبصرُ في المدى؟!...
وما الذي يجعلنا،
نمدُّ للشمسِ يدا؟!...
وما الذي يجعلنا نقولُ للحُبِّ:
عليكَ الحُبُّ
أنتَ في صحرائنا هُدى؟!!...
وما الذي يجْعلنا فراشة،
في واحةِ البهاءْ؟!!....
* * *
أعرفُ أنّي عاشقٌ،
رحابةَ السّماءْ...
وأنّ روحي عشبة،
في واحةِ الضياءْ...
وأنَّني كالنّسْرِ
أهْوي مُكْرهاً
إلى دروب الماءْ...
أعرف أنّي عاشقٌ
وأنّني أعطيتُ روحي كلَّها،
لزهْرةِ النقاءْ!!...

□□□

تجلّيات النّسيان
تحوّلات إيقاعية للأنا/ الآخر

شـــعر: عصـام ترشحاني

-1-

لمياهي..
رائحة الأزل الأولى
أرواحٌ..
تقرأ ما يفنى
لمياهي..
أفلتُّ النارَ،
لتُفضي
ثمّ بَسَطتُ يديَّ،
أسوّيكِ من النعناع.. وأمضي..

-2 -

رهيفاً..
على نرجسي
نام ضوؤكِ نصّاً من الخمرِ،
-كم بي.. تجدّدَ-
ضوؤكِ،
هذا الرّعاش الذي
لا يُضاهى..

-3-

لقد أدركوا..
أنّ فيها
جحيماً من الأقحوان،
وَرَجْعاً.. من المجدلَيةْ..
ولكنهمْ.. رغم هذا البياض العليّ، على باب ياقوتها
يرجمون الذي
يرقص الآن في الأبديةْ..

-4-

مالي.. أوَرّق وصْفها
وأُعيد تشويش العذوبةِ،
في النّدى
هيَ.. في ارتجافات الصدى
أُفُقٌ يُجاسِدُني
ويرتشف المدى..

-5-

كلُ ما يتأهّبُ،
في مَوْجَتيْنِ،
لهُ البارقه..
فافتحوا الشعرَ،
على الغابة الغالقه..
إنّ هذا العسير الذي
لا يقول سوى،
مفردات الغبارْ..
إنّ هذا العسيرَ،
سيستأنس الموتَ، بالصاعقه..
خفيةً..
مثل هذا الذي
في ثياب الشجرْ

مثل هذا الخريف الذي
يوقظ العاصفه..
خفيةً..
تجرح الانتباهَ،
وتوحي..
إلى ظلّها.. بالمطرْ..

-7-

نارٌ.. يُغلّفها الأرقْ
هيَ وردةٌ
عَرَجتْ،
وما بعد الشّفقْ
مَحَتِ الظلامَ،
لتنحني
لكتابةٍ أولى
تولاّها الفلقْ..

-8-

في الحلم الماضي..
والمرأةُ،
أقرب من روحي،
لقصيدتها
كنتُ حَذَفتُ،
ظلال شبيهي..
في الحلم الآتي
والمقعد.. لا يتّسع لغيري
تتّسع اللحظة في شجني
والألوانُ تضيقُ،
ليخرج مَنْ شُبِّهَ،
كي يذهلني..

-9-

مَنْ قالَ،
بأنَّ الوردةَ،
في نصّ التّيهِ تماهتْ
وتوارتْ،
في وصف العتمة عني؟
هي ذي،
لا أُبصر غير الهمس يلامسني
هي ذي..
في تشكيل المطلقْ
بقوامٍ ربّانيٍّ
تشهقً بالعطر.. وتلفحني..

-10-

شكلٌ..
عَبْرَ الغيمةِ
يُقبل نحوي
يشبهُ.. ما يتراعشُ
في أعشاب الدم..
كم يبدو،
هذا الشكل أليفاً
فنعانِقهُ..
يتكلّمُ،
فنرى،
في عينيْهِ،
ملايينَ الأشياء..
شكلٌ.. كالبرق يذوبُ
ويأتي... كالشهداء..

-11-

مَنْ يتأمّل،
في النار طويلاً
ويُعاين كيف الأبيضُ،
يدعو الأزرقَ،
لِفِراش اللذّة والموتْ
يدرك أنّ النار تحبُّ،
وتهجسُ..
ثم تُغني.. وتطيرْ..
يدرك.. كيف بماءٍ لا يفنى
تمحو الوقتَ
لتقرأ ما يُخفيهِ.. علينا
يدرك أنّ الشجر الغائب،
يومضُ،
في الملحد من لون اليُخضورْ..
هل تجد الروح المتعةَ،
في فردوس النارْ..

أم تجد الروح المتعةَ،
في حُمّى الديجورْ..؟
إني أجذب غَوْرَ الزّهرِ،
إلى بُرهتنا..
إني أوشك،
والمرأة تمطرُ..،
أن أنفخ في صلصال النّورْ..

-12-

مسكونٌ..
قطب الديجورِ،
بما أوحتْ
مأخوذٌ..
حُلم الوحي بها،
بالطّلْعِ المقروءِ،
على بسمتها
مَنْ إلاّها..
سبع سماوات في داخلها؟
مَنْ إلاّها..
يغمر ما ارتعش الآنَ،
من النار.. وَيُحييني؟

-13-

بالغامض من فضّتهِ،
بالغامضِ
من صرخة حيرتهِ
الأبيض يحضنني..
مَنْ كان يجسُّ البستان بدهشتها؟
الأبيضُ،
يُحصي ألوان قناديلي
ويرتّلُ زرقتها
هل كان الطفل الخارج من لغتي
والماثل في اللهفةِ
يستجمع،
من أشياء الليلك.. صورتها؟

-14-

ثلجٌ.. وظلامٌ..
ووجوهٌ أخرى
-دقّات المدهش تعلو-
ثمة في وَهْمي..
مَنْ يختلج بناري
مكسوّاً بمتاهتها
هل يولد فيَّ الشعر ضبابياً؟
كم يشبهُ هذا المتوحشُ،
من أزهاري
كم يشبهُ رائحة الليلِ،
وظلَّ الريح..
وحلمي..

-15-

يتماهى القلب مع المطلقْ
والعالمَ.. في هذي اللحظةِ،
لا يشبه ما يتلوها..
هل تبصرني،
لغة العارفِ،
دون صُوَرْ..
هل أُبصر بَرْقَ الشعرِ،
بدون غيومْ..؟
مذ عاينتُ التكوين الأوّل،
والحبُّ،
نشيدٌ وثنيٌّ
تحت ثياب الأرض..
كانت حبقاً للراحِ،
نديماً للبحرِ،
وشمساً للملكوتْ..
هيَ ذي..
حيث الساعة أدهي
تتمدّد.. وهي تشيخ،
فما أروعها..
حين تضمُّ كواكبها السيارةَ،
تدفنهم في مهجتها..
ثم تموتْ..

-17-

أنا القوْلُ والفصلُ،
والعارفُ المستريبُ..

أنا إنْ طرقتُمْ شرودي
سليل الشروقِ،
خيول القصيدةِ.. عرشي
وَوَقْعُ نَداها.. فؤادي..
لعينيَّ برقٌ
يريق السوادَ،
ويقرأ ما لا يُرى.
فاقرأوا ما يراني
سأمكث بين التي
في البنفسج تنأى
وبين صهيل مدادي
دمي.. يشبهُ اللازوردَ،
فضائي.. بلون الكتابةِ،
جسمي.. كثير الشعاعِ،
ومَنْ يقطر الورد منهَا..
بهذا البياض الرهيفِ،
هي الآن تفاحة لامتدادي

□□□

الهروب إلى فضاء الطفولـــــة

شعر: عبد الرحمن عمار

حَدَثْته البيادرُ،
قالت:
هنا، فوق تاريخ هذا الثرى
كنتَ طفلاً شقياً
تُناوشُ مُرَّ الجهاتِ.
وكانت على وجنتيك النضارةُ
منقادة للأسى والعناء.
تذكر الآن...؟
كنتُ لك المرتَعَ الخصبَ
يا ولداً هائماً
بين صبر جميل
وتلويحة من نفور ويأس
وإغماضة عينٍ.
وكنتُ أراك
كما الشجنُ المستريحُ
على ضفّة الروح
تخضلّ بالدمع والكبرياءْ.
تسفك الريح فيك من الوجد
إشراقة لا تغيب
وتسلب منك مفاتيح تلك الأماني
فتنهضُ أنتَ كما المستريبُ
لهوفاً
وتحتجُّ في غضب يا بنيَّ
وتضرب بالراحتين الفراغَ
ويلتهب الصمتُ عند شفاهك
طيراً من الحزن.
لا بأس لو تشحن النفسُ
أهواءها يا بنـيَّ
وتطلقها صرخةً في العراء.
تَذْكرُ الآن..؟
كل الجهات احتواها
اصفرارُ الخريف
ولا من معين
فتغدو إلى وجه أمك
حيث الأمانُ رخيٌّ.
كأنْ جنّةُ الله.
منها يجيء نسيمٌ
يقبّلُ خدّيك هَوْناً
فتلك التجاعيد مطويّةٌ بالحنان
وتلك العيون
تهلُّ على شفتيك ارتعاشات قلب
فترتاح بعضاً من الوقت
قبل ارتحالك فوق جناح النعاس
إلى عالم من بهاء
(شاهق سلّم الحلم،
هل ترتقيهِ
علماً في شعاب المدى
ياقمرْ
كل شيء، له ناجيات تليه
مثلما النهر من شاديات المطرْ
صفوة النور
في ليلة تحتويه
نجمةٌ،
دفؤها في سرير القدرْ)

* * * *

باعد الدهر ما بين أقدامنا

خطوةً
أو مئاتٍ
فهل من سبيلٍ إلى زنبقات الربيع
ونحن نكوّر أجسادنا
في صقيع الشتاء...!؟
ربما
لو نرتّب أحلامنا من جديد
نعيد الحنين إلى عشّه
قبساً من ضياءْ
ونعيد إلى عندليب الحواكير
ألحانه وانطلاقاته
وإلى شجر الحور أوراقه
والحفيفَ
ونبني هنالك مملكةً.
أبجدياتها من أزاهيرَ وارفةٍ
وندى وطيور ملوّنةٍ
كنجوم السماء

أنظرِ الآن حولكَ،
ذاكَ المصب- المصير قريب
وأقرب مني إليك،
ومن حالكات المساء.
أنظر الآن،
هذي التجاعيد في الوجه
أمست نذيراً
وهذا هو الموت
في كل حين يداني
ويخطف أحبابنا واحداً
واحداً
واحداً.
ثم يتركنا فوق موج
من الحزن.
نبحر في لجتَيْه
ونبحر حتى العياء

□□□.

مجرَّد مدن.. لكننا نعرفها.

شعر:د. راتب سكَّر

-1-

هنا "بيروت" تفرح بالكلام،
كدمية الأطفال،
تُرقصه،
وتشعل في ترانيم الصباح
بخور ضحكتها.
وترسل في صنوبرها
مواكب من أمانيها
على سين من التسويف
تملأ كرمتي عنباً
بأعراس القطاف.
تغار "زحلةُ" من عناقيدي،
ومن عنب،
تدلى في أناشيدي.
قطعت مفاوز البلدان
أتلوها
عرائس في مفاتنها
فمن سمر ومن غيد،
حصاني في جرود العمر
من قصب
وكأسي في ليالي العشق
من سيني

-2-

عبرت مفارق الساحات
والأعلام خافقة
تلون ما تبوح به
أناشيدي.
من المدن التي داريت
في أحيائها فرحي
وأسراري
ويا ربي
على أبوابها
طال انتظاري
والمنافي في فمي
أنشودة من علقم جار.
نزيف خافقي
يروي مداخلها
وقد غابت طويلاً
في صحاريها
حروف قصائدي
تهذي بأحمالي
لسماري.
وأرشيف من الحبر الرجيم
يخرب الأحلام في لغتي
فتتركني القوافل صارخاً في البئر
أحفر صخره العاتي
بأظفاري.
وأكتب في دفاتره
حكاية إخوتي اللاهين عن غضبي
أعد جدود أصحابي
وإعثاري.
فصخر البئر مجروح
بآثاري.
وقاع البئر يلويني
ويملأ كاسه
من شدة تقسو ومن لين.

-3-

على الجدران مرسوم
غنى نفسي وإكثاري.
ظلال أحبتي سكني
رميت على مواكبهم
رياحيني.

وأيدي الحزن تسحبني
إلى قاع من العتم السحيق
فلا أرى بشرى
تطل على انفرادي
من أغاني النور
أو من كوكب سار.
أضلُّ ولا أرى نجماً
يهلُّ بظلمتي وعداً
ويهديني..!!

-4-

أَضيع
على حديد من قطار الدهر
في نوب وأطوار.
فمن مدن إلى مدن
ومن أهل إلى أهل
ومن جار إلى جار.
أباعد خطوتي
وكنوز "ذي يزن"
تناديني

-5-

سحبت خطاي مخذولاً
صحارى رحلتي
تلهو بأقداري.
ويتعب خافقي
ظمئي إلى "العاصي"
وأغنية "النواعير" التي أنَّت
تباركني
وفي بعدي تناجيني.
وتطبع في جبيني
قبلة من صوتها العاري.
"أبو متري"(1) يحاورها
يظن حديث دورتها
ظنوناً من عزيف الجن
توقفه على الطاحون
تسأله معابثة
برجع رذاذها
وتحرُّش اللاهي
وفن العارف الداري
صداها ما يزال بخاطري
نجوى
أداريها بأوهامي
وما عزفت من الألحان
أوتاري.
أهدهد في أسرَّتها
خبايا الحزن
من حين إلى حين.

-6-

لكل مدينة
أمواج فتنتها
ولي بحري وأشعاري.
ستضرب في الرياح سفينتي
ما بين تيار وتيار
أشد شراع أسفاري،
إلى بيروت أو عدن،
فهذي الأرض
من طيني.
وأخباري.
"بثينة" أهلها أهلي،
و "ليلى" صوت أفكاري،
و "خولة" في نشيدي فتنة
وأميرة وفّت بما وعدت،
و "عبلة" دارها داري.
صباح الخير يا مدناً
تخبئ في صناديق الهوى وعدي
منارتها
تطمئن ما تبقى
من ظلام مخاوفي
تسري هواها
جارح الأنغام
في شعري وتلحيني،
وتطلقني بشيراً داوياً
صوتي من الغار المخبأ في شوارعها
ومن جمر ومن نار.
على أبوابها البحرية ارتفعت
نياشيني.

❐

❒ **هامش:**

(1(عاش "أبو متري" الحلبي في حي الشيخ عنبر بحماة قبل أربعين عاماً، وكان يكتب "الموال" ويعمل في حياكة النول، وعندما يجتاز ساحة "العاصي" ليسلم ما ينسجه يتوقف عند ناعورة "الجسرية" متوهماً أنها تتحرش به برذاذ دورتها، فيكلمها وتكلمه، كتب عنه الباحثان "إحسان هندي" و "وليد قنباز".

❒❒❒

فصــــل لمرآة العـــبور

شعر: محمد الفهد

في طريقي نحوَ بابِ النهرِ والمنفى
وماصبّتْ سماءٌ فوقَ رأسي
كنتُ أدري أنني أمشي إلى
مايشبه الموتْ
فهذا الخوفُ مزروعٌ على أسمائنا صبحاً.
وهذا الصلبُ مغروسٌ على كفِّ الأماسي
أو نهاياتِ القدمْ
في طريقي كانتْ المرآةُ ليلاً من عويلٍ
فوقَ خيلٍ من فعولٍ
ترتدي فصلَ المدى وجهاً ظلالاً
ثم ترمينا قبوراً أو رحيلاً
كنتُ فيها موجةً أو رحلةً
والظلُّ موّالُ العدمْ
في طريقي دسّتِ الأحلامُ مَوّالَ التمني
قلتُ يكفيني من الأحلام ليلي
ومراثينا، وما كان زماناً فوقَ روحي
كي يُؤاخينا النّدمْ
في طريقي دارتُ الأسماءُ حولي
والمرايا كشَّفتْ جرحَ المنافي
كيفَ لي أنْ أرتدي هذا الغناءَ المشتهى
أنْ أحجبَ الواقفَ فوقَ الرأسِ
كي تسري على صدري عيونٌ
وتهجّيني لُغَاتٌ
ولماذا كُلَّما جئتُ عيوناً
سدَّ دربي ورماني فوقَ أرضٍ
لم تزلْ تحضنُ دمعاً
أو مرايا جَمَّعَتْ أسماءَها
فوقَ صهيل الذكرياتْ

كيفَ لي أَنْ أحضنَ الأزرقَ في قلبي
وهذي الأرضُ أمواجٌ من الطّينِ
ركامٌ من حطام
قَدْ تَعرَّتْ في الجهاتْ
كيفَ لي أن أعبرَ الدربَ ظلالاً
أن أنقي ما بصدري من هواءٍ مفعمٍ
بالقتلِ بالقهرِ
وماشَكَّلهُ الليَلُ على جرحِ السهولْ
كيفَ لي أن أصرخَ الآنَ على هذي
الطلولْ
صَوْتَها خلفي وخلفي ظلُّها
سحراً، مواويلاً، عَذاباً
وأنا حجرةُ عشقٍ قد تداعى
قلبُها قبلَ الوصولْ
كيفَ لي أنْ أنشرَ المسكونَ في قلبي
وقد ذابتْ مفاتيحُ المدينهْ
صِرْتُ كالبلّورِ مجروحَ الشظايا
والأماسي دمعةٌ فوقَ الذهولْ
كيفَ لي أن أرتمي فوقَ جراحي
كي أقولْ:
طعمُ أنثاي الحنينُ المشتهى
والصدرُ بعضُ الصدرِ ميناءُ الحكايا
ورياحُ الضمِّ
آهِ، حجرةٌ فوقَ الحلولْ
آهِ لو تدرينَ يا أنثاي
كيفَ الآنَ مازلتُ صبياً
يرشفُ الروحَ، يماشي عطرَها
فوقَ المرايا

كيفَ يمشي نخلُها فيَّ
وكيفَ الروحُ تسري فوقها
روحاً، وتفّاحاً
ثماراً أو مسافاتِ احتمالْ
آهِ لو تدرينَ ما سرُّ احتراقي
حينَ أمشي في غيومِ الشوقِ طيراً
فوقَ ظلي
حين تنأى بي عيونٌ
والمدى جرحُ السؤالْ
آهِ لو تدرينَ ما سرُّ اغترابي
بين روحي والبلدْ
لاهتدتْ فينا المنافي وانتفى
حزنُ الجَسَدْ
ربما ندركُ هذا الخيطَ حين القبلةِ الأولى
تجاري شوقَنا نحوَ الأبدّ
نتلاقى شاطئاً يرتاحُ في لَمِّ المنافي
أو شِراعاً أغلقتْ فيه المرافي نومَها
ثم غطّاها صراخْ
كقطاراتٍ تمدُّ الدربَ قربَ الجرفِ
أو موّالِ ليلٍ قد تناسى كلَّ جرحٍ
ثم غطّاها الزّبدْ
ربماندركُ هذا الخيطَ في مشوارِ خمرٍ
أو خيوطاً تنشدُ الشعرَ
وتنسى ذلكَ الواقفَ فوقَ البابِ
أو قُدّامه
أو في مداراتِ العددْ
كي تقولَ المشتهى
أو ما تنامى من غريبٍ
لا يرى غيرَ حريقٍ
لم يكنْ من صورةٍ الرحمن فيه
غيرُ دمعٍ وصدورٍ عاريهْ
هاهو الوقتُ يماشي ظلّنا في آخرِ الحزنِ
المسمى ثورةً
أو رجعةً
أو شرفةً ماتتْ على نوح القصيدةْ
والمرايا حجرةٌ في خابيهْ
هاهو الوقتُ المسمّى دورةً في سِفرنا

أو فوقَ ميزانِ المدينهْ
يشردُ الآنَ على جرحِ السكينهْ
كيفَ أحمي حجرةَ القلبِ سواراً
والهدايا حبلُ موتٍ يتدلى
والمسافاتُ بوارْ
كُلَّما قلتُ لوجدِ القلب
هذي شفرةُ الأنثى
الأماني ضحكتْ،
إذ رشّحتْ في صمتها من أسفلِ الإبطِ سهولٌ
كي أنادي امرأةً تغفو على ليلِ القصيدهْ
ثم تمشي في دمي ورداً
يخافُ الموتَ من حرِّ اللهيب المرِّ
أو ما جرَّح اليومَ السفينهْ
كيف لي أن أشتهى ما يُشتهى
والأرضُ تندى في جراحي دمعةً
تهذي على مَدِّ الوصايا
ثم يرميها الجوابْ
كيف لي، والرومُ يرتاحون فوقَ الأرضِ
مشواراً علينا
لم أكنْ أعرفُ قبلَ الآنَ، ماسرُّ اغترابِ الأرضِ
حينَ الريح ترمي عطرَها بعدَ المطرْ
لم أكنْ أشتمُ سرَّ الحرفِ
يومَ راحتْ الأنهار تستبكي على ظِلَّ القَمْر
كيفَ لي
والأرضُ قد مالتْ إلينا
ترتدي جمرَ العذابْ
فشمالُ العين مكسورٌ
وهذا الآخرُ المزروع في قلبي
على جرحِ البكاءِ المرِّ
أو نوحِ الكُتاب
والجنوبُ المرتدي ظهرَ الخيولِ
يهتدي بالدمعِ حيناً
ثم حيناً
يذكرُ الريحَ وأحلامَ الفصولْ
كي يقولْ:

كيفَ لي أنْ أشتهي فصلَ القبولْ
في طريقي نحوَ بابِ النهرِ والمنفى
رأيتُ الأرضَ تُهدي لوعةَ الآهاتِ
في جرحِ المدى
لوعةَ التيهِ على فصلِ الضباب
وتقول:
أينَ فجرٌ كانَ موعوداً بنا
منذُ ارتحالِ المدِّ في أضلاعِنا
حتى الغيابْ
أينَ أنتمْ
هاهوَ العمرُ خريفٌ
والمرايا جمرةٌ يقتاتها هذا الغيابْ
كيفَ لي أن أرتدي سحرَ الربيعِ المنتظرْ
حكمةَ الربِّ الكبيرة
وأنا بينَ التماهي تهتدي روحي
فأسعى فوقَ هذي الغربةِ العمياءِ
في دمعِ النخيلِ أو بطاقاتِ السفرْ
كيفَ لي أنْ أوضحَ اليومَ عبوري
والمنافي كلُّها أرضٌ تشمُّ الدمعَ
من قمصانِ جرحي في المرايا
كعبورِ الريحِ في ليلِ المطرْ
كيفَ لي أن أخرجَ الآنِ
أماشي فرحَ اللوزِ وأوراقَ السّورْ
كيف لي أنْ أدفنَ الماضي
وهذا الأفقُ مكسورُ المدى
فينا على مدِّ النظرْ
وأنا درب تنامى
فوقَ ميناءِ الطفولهْ
كي يسميني السفرْ
كيفَ لي أنْ أعلنَ الحبَّ سماءً
وأنا من مولدِ الفَخّارِ
حتى صرخةِ الآهِ الأخيرةْ
لاأرى غيرَ التَّعري في دمي.

لاأرى غيرَ المنافي
خائفاً في كلِّ دربٍ أو زمانٍ
لاأرى غيرَ ارتحالِ بين فأسٍ
في شمالٍ أوجنوبْ
وإذا قلتُ بأنَّ الأرضَ لي
أو تنامتْ فوقَ روحي
كَسَّرْتَ كلُّ سماءٍ ليلَها في جرحنا
ثم تراختْ في القلوبْ
وإذا ناديتُ باسمِّ الحبِّ كي أمشي
إلى روحي
على أرضٍ تناديني
رماني حارسُ البابِ بحجرٍ
لم أعدْ أسألُ في وهجِ حريقِ الحُلمِ
عن ظلِّ ينادي لوعةً
أو جمرةً أو نشوةً
لم أعدْ أسألُ جرحي ما تناديه القلوبْ
هاهو الباقي بقايا من حكايا
باعدتْ منها الدروب
فتعالي نكتبُ الآهَ زماناً
وتعالي ننشدُ الروحَ جمالاً
أو كشوفاً تسندُ الضلعَ
وتهديني القصبْ
وتعالي نقرأُ الكونَ جمالاً
إنَّه الحبُّ الذي يُبصرُ مَدَّ الريحِ والمعنى
ويحمي بحرّنا المجهولَ من آهِ السغبْ...
وتعالي للفناء المشتهى
بعدَ الغياب المرِّ فينا
كي نلاقي روحَنا فوقَ الطربْ
وتعالي نشردُ الآنَ كغيم
قد تناسى مدنَ العصر
ويأسَ العصر
نبني فرحَ الآتي
على جَمرِ التعبْ

□□□

من مقام الرَّجيج

شعر:يوسف عويد الصياصنه

هو الزَّيتُ....
من "شامتين" يُنيرُ سراجَ الوجودِ،
بعطرِ نبيٍّ،
تَقَرَّحَ من شدَّةِ الوجدِ،
فاضَ به المسكُ، فانهلَّ غيثاً،
وراحتْ أصابعُهُ توقظُ الزّنجبيلَ،
لينهلَ - ماطاب- من شفقِ الشَّفتين،
ويجمعَ ما فاضَ، في دَوْرَقٍ، رسَمتْهُ
السُّلافُ، -بساعةِ صَحْوٍ-
يَليقُ "بربٍّ" على شرفةِ الغيبِ،
يكتبُ شعراً، بِعَيْنَيْ "عَناةَ"
وفي يوم راحتِهِ، يوقدُ الشَّمعَ،
يقرأُ -ماَ كتبتهُ يداهُ-
ولا يستريحْ..
* * *
هو الزيتُ....
جاء المحبونَ،
كلُّ الدُّفوفِ ارتقاءٌ
على سُلَّمِ الوجدِ،
مرَّت أَصابعُهُمْ، في ثقوبِ مزاهرِهمْ....
تستجيرُ "الَرَّجيجَ" ليوقظَ
من غابَ...
فاض الغرامُ...
ولم يبقَ من زيتهم ما يُنيرُ...
ولم يأتِ -حتى جنونِ المزاهرِ-
وجهُ الحبيبِ الذي نامَ في مُقلةٍ
من مديحْ..

* * *
مَدَدْ...
والمدى؟!
لا يَرُدُّ الصدى...
كلُّ بحرٍ _على غيرِ ذِكْرِ الحبيب-
زَبَدْ...
* * *
.. و "الرَّجيجُ" ارتدى ثوب كاهنةٍ
ليعيدَ امتدادَ الخطوطِ -جميعاً -
إلى ما ابتدا... للأَبَدْ..
وَصْلةٌ...
والنُّفوسُ -"بِحَلْقَةِ" ذِكْرِ الرُّضابِ-
تذوبُ على شفَتَيْ خَبَرٍ،
قد يظنُّ -بساعةِ شَطْحٍ
على عِشْقهِ-
أنَّهُ المبتدا...
كلُّ آخرَ -لاشيءَ....
قبلَ العَدَدْ..
دوائرُ تدخلُ في بعضِها...
والمسارات تَنْقُلُ كثبانَها من مدىً...
لمدى...
و"الرَّجيجُ" امتدادٌ جريحْ..
* * *
يعودونَ...
قبلَ حدودِ المقامِ،
ينامونَ خلفَ متاريسِ أحلامهمْ،
والصَّباحُ؟ "مُرَقَّقَةٌ" من شتاءٍ

تَشَرنَقَ في مائهِ،
لا يَسيلُ، ليطفئَ...
"سبحانَ من جعلَ النّارَ برداً"
ومن نَخْلِهِمْ يقطعونَ الجُذى بَلَحاً،
يمضْغونَ نُواهُ...
ومن لحمهِ، يشربونَ نبيذَ "أَذرِعاتَ"
يصحونَ...
من يسرقُ الصَّحوَ؟!
هيهاتَ...
هذا زمانُ النُّعاس،
يغيبُ الذي لا يغيبُ...
طَريقُ الوصولِ -على نارِها- سعفةٌ...
والذي غيرُها؟!
منذُ بدءِ الرَّصيفِ،
- وحتى انعتاقِ المدى -مُدْيَةٌ،
"قبضُ ريحْ"..

* * *

ببابِ "زُوَيْلَةَ" غاب الذي أشتهي،
في مقام من "اللّيفِ"
شَهْراً تدلى... وما أطفأتهُ
رياحُ الشَّمالِ...
وظَلَّتْ على شَفَتيْهِ ابتسامة "عبدٍ"
عَصَى ربَّه بالحلالِ...
وما باحَ بالسرِّ،
كل الطُّيورِ بكتهُ،
وبابُ "زُوَيْلَةَ" قوسٌ، عليهِ انحنى
يتَّقيهِ،
يرُدُّ الكواسِرَ،
حتى الكواسرُ، جاءتْ تَرُدُّ السَّلامَ
وترحلُ...
من يَتَّقيهِ إذاً يا شَامُ؟!!!..
وأحبابهُ، في قصورِ الملوكِ النِّيامِ
نيامُ..
ملأتُ له "خابِيَهْ"...
ليشربَ إن مرَّ يوماً
ولم يجد الصَّحبَ في "جَمْعَةِ" الغَيْثِ،
أو شاقَنا والعيونُ -التي لَمَعَتْ
كالشِّهابِ -على جرحها كابيَهْ..
يَمرُّ ببابين، باب السلام -الذي لم يُسلِّمْ
إلى أن تَعَمدَّ بالدَّم -
و "الجَابيَهْ"
ملأت له "خابِيَهْ"...
ليشربَ، إن مرَّ،
نحن العِطاشُ،
فمن يسقنا "حبلَ ليفٍ"
لنروى
ومن يُعطنا خِلْعَتَيْنِ
لنستُرَ عُرْيَ المُريدِ الجَريحْ...
يَمُرُّ ببابينِ...
بابِ الشَّهادةِ.. والجابيَهْ
لِيَمسَحَ بالزيتِ وجهَ المريدِ
الجريحْ...

□□□

صــدر
عن منشورات اتحاد الكتاب العرب
تمتمات
شعر...
....مصطفى المهاجر

للصمتِ جواب

شعر: فاضل سفّان

هامتي أطولُ من ظلِّ الأسى
عند البراقْ
وأنا أقرأُ -مازلتُ- صلاةَ الوجدِ
أتلوها على الذبيحِ الأخيرْ
لأغنّي.. أمةً مشلولةَ النَهدينِ
تعوي... كالذئابْ
غازلتْها نسمةُ الكِبْر
وأحلامُ الندى الغافي
على صوتِ النذيرْ
حين تُمسي الريحُ دمعاً وصبابهْ
يتنزّى لحنُها شهداً
شفيفَ الروحِ
يسترعيكَ من عهدٍ قديمْ
كلُّ ما أرسمه للواعدِ المبرورِ
في نفسي.. دعاءْ
لغدٍ يرجم أغوارَ الكآبهْ
* * * *
أنا.. مازلتُ على الربعِ أناجي
طيفَ ((ليلى))!
ونشيجُ الصيفِ يأتيني
غماماتٍ نديّهْ
يتوالى رجعُها في لوحةِ اليتْمِ
إلى يوم الحسابْ
* * * *
في دمي ألفُ مثابٍ لسؤالي

أمحل الربعُ... وضاع الصحبُ
في اليمِّ العميقْ
كلمّا أوغلَ في الدربِ نشيدي
يتجلّى ليلُنا المزروعُ في عمقِ السنا
إذْ يشهدُ النزفُ احتضاري
وأنا... مازلتُ في بدْءِ الحكايات أعاني
نشوةَ الوصل وأحلامَ الغيابْ
أمتّي في زحمةِ الدرب
تحاكي صوتَ ((زريابَ))
ولحنَ ((الموصليّ))
ليتني أكشفُ من أسرارها
القلبَ الخليّ
أيُّ معمودٍ بزهْوِ البيدِ
لا تثنيه أصواتُ ((التتارْ))؟
داهمتنا غفلةٌ من ألف عامْ
وتوالتْ تحرقُ الفجرَ بأقدامي
تصبُّ الحيفَ مشواراً سخيّاً
في ذرا ((الأوراسِ))
ماغنّتْ على الأيكِ يمامهْ
وتهاوتْ خلفَ دمع "الصخرةِ السمحاءِ"
أحلامُ الشريدْ
وبقايا.. صرخةِ ((الخطاب)) من عصرِ الخلافهْ
أسفاً.. تدري شعابُ القدسِ
مَن دنَّس أركانَ "القيامهْ"

يومَها.. تهرفُ للجيلِ
هوىً من سفرِ ((حطينَ))
وشيئاً من "قضيّهْ"
عزفتْ نغمتَها الصحراءُ
من أسفارِ "عمروٍ"
يوم أرسى
سرحةَ المجدِ
حذاءَ الشطِّ
عبرَ "النيل" يستعذبُ جامَهْ
آهِ ما أندى صلاةَ العيدِ
تأتي.. من رؤى نجدٍ
وعَرفاً من شميمِ الكعبةِ الزهراءِ
مازالتْ ملاذَ الخَوفِ
للباكينَ.. من عصرِ الإماءْ
يوم حطّتْ أفعى
ترتمى كيداً عنيداً وضلالاً
يعرف البيتُ له ربّاً
سيحميه إذا خاسَ الرجالْ
ويقاضي كلَّ مأجورٍ مُدانْ
بحصىً قد جُمعتْ مِن سفر ((سجّيلَ))
تردُّ الليلَ بعد الوهنِ
شؤماً وغراما
* * * *

يصبح الركبُ كعصفٍ
نثرتْه الريحُ في غورٍ سحيقْ
هاجني صوتُك ((يافيحاءُ))
عذبَ ((الرجعِ))
يستعصي على الدمع المُراقْ
في ذُرا ((حرمونَ))
مازالَ الصدى يرقمُ أطيافَ ((النشامهْ))
تحمل الوِزرَ.. حصادَ القومِ
كلِّ القومِ
والدربُ الطويلْ
يرتمي خلف مداه الخاملُ المحرومُ
ما خلّفه السيفُ الهزيلْ
كي ترى عند اشتعال
الأفقُ الغربيّ باللعنةِ
أعراسَ الأيامى
مثلما تصطخبُ الريح
يعودُ الصمتُ محمولاً
على أهدابِ سائلْ
****
يزهرُ الحقل ويبقى
رغمَ سحرِ البوحِ
للصمتِ جوابْ

❑❑❑

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتاب العرب

اشراق الفجر

شعر..

...........ياسين فرجاني

عالم القصة

"قمـــــر"

قصة سامي حمزة

*-: وطئتِ الشمس سنام السماء، وتفيَّأ ظلّ كلّ شيء بصاحبه كأنّه يحتمي من هجيرها به. فانكمشت الأنفس وفتر نشاطها، كذبول شتلات الخضار قبيل غرسها، فكشط من جُلِّ القلوب تفاؤلها، وسوّاها بتلك الكابية تشاؤماً، وزادها انقباضاً كثرة القبور المتناثرة على حافتي الطريق، والكواسُر والجوارح تملأ الفضاء والأفق غير البعيد، وروائح أجيافٍ تُفسِدُ الهواء فتزكم الأنوف.

وحده الشاعر نعمان صَعَّدَ قلبه وأحاسيسه فوق الكائنات، وطفق يردد:

-: مع أننا خسرنا الكثير

لن نخسر إنسانيتنا أبداً.

ووحدها قمر أطلقت صوتها مرددة معه، ومابرح عُمرُ ساهماً؛ في حالة صفاءٍ، يجول في النقاء، بقدر ما فيه من ذخرٍ للتبتل، وذهب به التفكير إلى أولئك، وقد اجتثوا فانجذروا عن مرابع نبتوا فيها، وإن رضخوا لكينونتهم، مقابل الاحتفاظ بما تبقى لهم، وصون مشاعرهم ومعتقداتهم. لكنه لم يستطيع إحلال القناعة في دخيلته، عن تركهم أرضهم، مهما فدح الثمن؛ فحتى الموت ليس بكثير على شعور الانتماء إلى مكان، مهما استعر وتجهنم. ضغط صدغيه بكلتا راحتيه، فقاده الفكر إلى مالا يمكن مفاضلته على الآخر، بين أرض ومعتقد، وعجز عن الترجيح فيما يخص أولئك الذين شغله أمرهم، وحين اقترب من قمر، همس:

"من غنج عينيك أم من لطف معناك.. أيدي الهوى أوقعت قلبي بأشراكِ"*.

استغربت!! ونظرت إلى نفسها مستنكرة قذارة ثيابها، وتأففت متخيلة وجهها وقد تلمسته، وفركت بأناملها الغبار عنه فانفتل، وقد تطيّن بالعرق.

هبت من فمها ضحكة فكتمتها، إلا أنها ظلت مأخوذة؛ ساخرة في أعماقها من المفارقة، وتمتمت في سرِّها:

-: لو رأيتني في عزِّ بهائي؟!!.

اقتربت أبهى من عربة الماء بخفر، وقد سبقها نعمان، فمشت بجانبها مطرقة؛ تسرق النظر إلى وجه هذا الذي فتنها كلامه ودماثته، وانتبه السقّاء العجوز إلى وجودها، فلاطفها آخذاً الوعاء من يديها ليملأه، والتقت عيناها بعيني فاتنها، ابتسم لها، فهمس قلبها:

-: ما أروعك!!.

وحين مدَّ السقّاء يده بالإناءِ إليها، وجدهما هائمين بعضهما ببعضٍ، فأرجأ أمر الماء، وراح يرقبهما، وقد أعاداه إلى بعضٍ من عشقه الأول، وقطع العسكر عليهم تساميهم، فسقاهم وانصرفوا بضوضاء، وفجأة انتبه السقّاء إلى مايشبه الكارثة، ومضى نعمان حاملاً الإناء عن أبهى، وابتسمت حذرة من عيون قريناتها، وقد تغامزن، فتجهمتْ وارتبكَ، وأَفُلَتْ لحظة التسامي حين علا صوت السقّاء منذراً:

-: الماء يكاد ينفذ، الما...ء!.

ردد عمر على مسمع رئيسه ماقاله السقّاء، فصوّب وأطلق النار، فهوى طائر السمرمر بلا رأس ولا حوصلة، ونبس الضابط الباشا:

-: لايهم.

-: لِمَ زججت بنا في هذه البيداء؟

أطلق فانتشر ريش السُّماني، وطفق يكركر!.

تفدّعتِ الشفاهُ وتملّحت، وتلاعب السرابُ بالأبصار فأزاغها، واشتبك الظامئون مع العسكر، فداستهم الدوابُ بسنابكها والحوافر. وصوتت النسوة وعلى رأسهن قمر، والريح مسفسفة، كأن قطيعاً من الذئاب مقبلٌ لينهش لحومهن، ناعتاتٍ الضابط أنه أسود الكبد، بلا قلب، فردد:

-: بل في صدري قلب فحل، فمن أرادت أن تشرب بثدييها، أسقيها بيدي منقوع الزبيب وشراب الدبس؛ أو فلتضمر أثداؤكن كما التين المجفف.

أيبس الصدى الحلاقيم، وجفَّ العرق على الأجساد وصار ملحاً، فثارت على الجلود بثور ونثور، ثم ظهرت انكماشات، وغلظت الألسنة في الأفواه وثقلت.

أعلن عباس عن موت أمّه، وأطلق ضحكة والناس من حوله حائرون!:

-: أيفرح الابن إن فقدَ أمّه؟!!.

أجاب الضابط هامساً:

-: العطش يعطّلُ العقل.

عزّوا عباساً فغنى.!. ودمدم الضابط:

-: العطش ينفث اليأس في النفس.

نهر الشيوخ عباساً، فهتف لسطوة المصير المبهم!. وهتف الضابط:

-: العطشُ سلاحٌ ذبّاح دون إراقة دماء.

جلجلت ضحكة عباس ثم خمدت، اضمحلت البسمة وانمحت، رفرفرت عيناه، وليس من دمع فيهما يُخمد الحريق. جأر صائحاً، ذهب متشيئاً، هام هبلاً.

جرّوه فطوّح بهم، عاودوه ففتك بهم بقوة ثور. اقتربت منه قمر، نظر إليها فهدأ، مسحت رأسه فناغاها، وسار معها إلى عربة الممسوسين.

رمت الشمس بجمرات الظهيرة، وكفّنت قمرُ المرأةَ، وأصرت أن تبقى معهم. استنكروا مستغربين، أفحمتهم بقولها:

-: نحن في ظروف مفتوحة على جميع الاحتمالات، وقد أضطر لدفن أحدكم.

سأل الشيخ الإمام:

-: من يأخذ عزاءها؟

نظر بعضهم إلى بعضٍ، وتمتم أحدهم:

-: لا أحد!.

لفّعت قمر رأسها وقالت:

-: إني آخذة عزاءها.

وحين أتموا دفن إسماعيل؛ قالت لنعمان:

-: إحفظ أنه- أيضاً- آخر عائلته، وبموته طويت صفحاتها.

شعر الفتى السِّكيت براحةٍ تملأ صدره، وقد سقاها بيده، ابتسمت له، لحظات يشتريها بردحٍ من عمره، وإن لم تعرف بعد ما في قلبه الشغيف كالنور، المشعّ كالجمر، الملتهب كهذي الرمضاء.

-: لو تدرين كم حقدت عليه، لم يخطر لي أن أقتله، رغم أني حسدته، وما قايضته بالذهب، وقد أغراني عسكر القيصر أن أوقع به، ولكني لم أسعفه جريحاً، وما استجبت لاستغاثته. تركته ووليت، ندمت، وعاقبت نفسي بسكوتي الطويل، فلو علمت أكنت تغفرين؟؟. إني آخر من رآه حيّاً، وعدت بجثته كي تتحققي من موته، فأحررك من ارتباطك به، لعلك –بعد ذلك– تكونين لي، فلو عرفت هل كنت تقبلين؟؟.

همس عمر لها:

-: "وردٌ بخديك أم هذا خضاب دمي... فقد أراقت دمي بالسحر عيناكِ"*

ابتسمت رفة جفن، وكادت الأنوثة التي تقمعها أن تعلن عن حالها، بيدَ أنها أخنعتها، وقطّبت قائلةً:

-: تأدب.

وحركت فوهةَ البندقية قرب أنفه، نشوى بما سمعت. ثم انصرفت تسقي الممسوسين. جفل عباس الملتاث من طاس الماء، صرخ هاذياً، اهتز متشنجاً، تأتأ وبكى، اشتكى أنه لا يجيد السباحة، رجاها أن تبعده عن هذه البئر الغزيرة، فهو لايريد أن يموت غريقاً، وقد ماتت أمّه عطشاً!!.

وحين أدنت الماء من أحد المحتضرين، فرح المسكين، عبَّ حتى ارتوى، نظر في وجهها ممتناً، ثم ابتسم بطلاوة، ومات!.

صاح السقّاء معلناً نفاد الماء.

-: طريقنا بعيد عن هذه المفازة، أيها الضابط الباشا!!.

صوّب وأطلق فهوى العقابُ مكسَّرَ المنقار والجناح. فاختار عمر خمسة أنفارٍ ممن عهدوا الطريق، ودفعهم إلى المقدمة أدلاّء. فأطلق الضابط وترنّح نفر منهم وخرَّ صريعاً، لطمته قمر بغمد سيفها على نقرة قفاه، فوقع مغشيّاً، وتواثب حولها العسكر. أبعدها عمر ساخطاً:

-: مصيبة إن قتلته يا مجنونة!.

وأردف المشاة خلف الخيّالة، ووزع الباقين على العربات، وانعطف بالقافلة غرباً، وزاد سرعتها، حتى جرت الدوابّ خبباً، في سباقٍ ضد العطش والضياع في البيداء، والموت غيلة، ومؤامرة الإفناء، وانشغل عمرُ بسبل القيادة وحسن إدارتها. وحين صحا الضابط الكبير من إغماءته دمدم:

-: عمر.. يا رأس الشياطين؛ ما أبغضك إلي!. تباً لك وقد تحالفت وهؤلاء. كان يجب أن أقتلك.

سارت قمر خلف القافلة، وقد أردفت أمينة خلفها، وظلت صامتةً تتابع عمر بحنق وقد شُغل عنها.

الشمس مشتد حموُها، والقيظ أتون على أشدِّه، وعلى البعد عند الآفاق تماوج السراب متحركاً كبللور ينساب عليه ماء مرتجى، تحركت فيه أطيافٌ بدت كإبلٍ عملاقة، على بعضها هوادج، تتخللها فتحاتٌ كتيمة، وأخريات يتسرب منها سناً شبه انبثاق الرؤية في الوسن؛ وقد داعب جفوناً ناعسة.

الشمس برتقالة كبيرة، رشقت الأفق الغربي بعصيرها، ولاحت بقعٌ سودٌ مثل طيور الزاغ، وفيما بينها امتد بساط منقطٌ كوجه صبيّة نمشاء.

وتشمرخت مكبوتات صدر الباشا المغل، فحدَّث نفسه:

-: اعترف أنك أخفقت، فالأرض القفر منحتك فرصة إبادتهم، دون أن تلوث يديك بقطرة دم، وما لأحدٍ أن يتهمك أو يؤثمك. الله أراد؛ الله فعل، ولاشيء يخضعك للمساءلة، فما عذرك؟.

تفسرت الإبل بيوتاً، وطيور الزاغ أشجاراً، والبساط المنمش حقول خُضَرٍ وكروم عنب، وقد تبرجت الأرض بها. إنها معمورة مأهولة.

-: لو قتلت الحلبي عمر!. فخطة المفازة والأرض القفر فقدت فاعليتها، وما تحققت غايتك كاملة!. اعترف أنك

نويت فعل الأفاعيل؛ فأخفقت بسببه، برغم أن ما أصابهم بلوى، لكنها لم تشفِ غليلك.

سربُ الحمائم ما أجمله، سبحان من والفه!!. سائر الغيد –ماعدا قمر– يتهامسن، غناؤهن كالهديل وأرخم، بعث بهجةً جلت الغمة رويداً، رويداً سرى بين الأخريات رتم النغم.

-: ما الذي جعلكن تقوقئن كالدجاجات؟؟.

-: فرحات.

اغضت برأسها وسألت: بِمَ؟.

-: بنصرنا على الضبع الباشا.

-: خاسرون، حتى لو تحولت هذه الأرض فراديسَ.

-: ما الأمر أيتها الجدة؟!.

صاحت: سليمان

أوقف بغلته ونظر نحوها.

-: تعال.

اقترب مترجلاً، وسار بجانب العربة مصغياً.

-: أفهم هذه الزغاليل؛ معنى أننا خاسرون.

هزّ رأسه طاعة، وتنهد خلسة، ثم قال:

-: جدتي عارضت أن نترك أرضنا.

-: ولكنهم يذبحوننا!!.

تلعثم سليمان، ثم غصّ فسكت. نظرت الجدة إلى حفيدها غاضبة وهزأت:

-: وأوأ ابن الوجاهة مثل جروٍ وصمت!. ما بك؟ أتخجل أن تذكر ما قلته للآثم أبيك؟. أم تراك خجلاً لأن قولي بفعلتكم كان صواباً؟. خجلك هذا لا يساوي حفنة من مزبلة قريتنا يا ولد.

كزّ أسنانه أسىً وزأر: كرمى لروح جدي... كفى.

سحب بغلته وابتعد.

-: هه! هرب!... من يهرب من عيبه لا يتطهر منه.

أوقفت العربة فتوقف الركب من خلفها، حدّقت في الوجوه المترقبة وصاحت:

-: الأرض كالعرض.

ورددت بكائية ضبطت إيقاعها بنقر عصاها، وعلا صوتها، فانتقلت العدوى إلى العربات الأخر، تفاقم الغناء البكائي وارتفع، نبتت له أجنحة، رأته الجدة يتحوّل أطياراً، تجوب الفضاء فوقهم، تذهب إلى هناك، إلى حيث الحلم كان يعطي للحياة معنى الحياة، وأكدت أنها ترى ذلك، وترى (القمم تتدلى منها أجنحة من الخضرة، تصنع قباباً وودياناً، تشرق في أحضانها عيونٌ من الينابيع والبحيرات، مشكّلةً حالة تواصلٍ حميمية بين السماء والأرض).

وكم هي غنية حياتهم بالأساطير. ونبّه الباشا مؤنباً مرؤوسه الضابط عمر، إلى هذا العويل المنفلت من كمّامات الصدور، وهو جمرٌ وإن غطاه الرماد، فإن هبَّت ريح نفوسهم، أذهبت الرماد

وجهجهت قبسهم فتتقد نارهم، فتحرق دون شفيع، فالقانطون مطموسة أبصارهم وبصائرهم، خطرون هم، ومن الغباء معاملتهم بغير هذا، وما قمر إلا رخمة قميئة، قد زيَّنها في عينيك الحرمان يا عمر.

أقلقه كلام رئيسه، والتقاها مرات محاولاً تلمس ما في قاع نفسها من نوايا، وحذراً جسَّ الهواجس، وظل نافراً، وذاك

الكلام يقرع نواقيس الريبة، ولم تجد قمرُ لتبدله تفسيراً، ولم يقنعها ماأدلى به باقتضاب أنه منشغل البال بأهله.

وما كان الفتى السِّكّيت منشغلاً بشيءٍ، بقدر انشغاله بمراقبتهما، فإن تحادثا اشتعلت غيرته ملهبة خياله، فأسمعته مالم يقولا، وأرته ما لم يكن منهما، ونفخ الباشا بزهوه، وامتدح فتنة قمر، فأذاب أطراف قلبه، وأنها مأخوذة بجرأة عمر، فقد عزف على فراغها العاطفي، فيما هو يُضمر كاتماً، كأنه غافل عن فعالية الثناء في الغانيات. عبّأه، فترصده وأثخنه جراحاً ووسمه كدمات.

-: أهو مؤنسٍ إلى هذا الحد؟؟.

-: عمَّ تسألين؟

-: أنثى أنا مثلك يا قمر!.

-: أهملني.

-: ربما كان اهتمامه بنا جميعاً لأجل عينيك.

-: لو كرهني أهون من أن يهملني.

-: أخشى عليه منك.

-: ما الذي تقصدين؟

-: أخاف أن تغضبي.

-: غضبتُ وانتهى الأمر.

-: ليتني ما تفوهت.

-: قولي وإلا دفعتُ سيفي في خاصرتك.

-: مجنونة!!.

-: لايهم وقد قالها قبلك. تكلمي.

-: سأكذب مادمت خائفة.

-: إنطقي يابنت.

-: إنك لا تحبينه، ولهفتك أن تكوني محبوبة.

أجهشت قمر باكية وتمتمت: كيف تأتلف القلوب.

وانبهظ صدرها بما امتلأ: أقتلُهُ إن طوى مشاعري.

شهقت!. أهو كابوس اعتراها وقد نام عقلها؟. أم تراه اندغام عطشها. -الذي انطفأ للتو- بجرح أنوثتها الذي التهب، وقد نتأت قرحة ظنها؟؟.

ركضت نحوه؛ كادت تركع قدّامه، خشيت أن يفسر الكفارة رضوخاً، وهو حق به. مدّ يده فلمس أناملها، فاقشعرت وضجّت روحها، وهفت نفسه إليها، فهمست:

-: لِمَ أهلمتني؟؟.

-: أليس وصولنا إلى الماء نصراً لنا؟!

-: غلبتني.

-: وغلبني الشوق.

أُسقط في يدها، وانتعش كيانها، وحميت أنفاسها، ونبست:

-: شويّة إن قتلتك حباً.

وقالت في نفسها: ومانفع حياتي إن خسرت هذي المشاعر؟.

أطالت وقفتها أمام الساقية؛ تراقب سطولها، تغرف الماء وتسكبه؛ ثم تنقلب عائدة إلى جوف الحفرة. أمعنت النظر، ورأت عجباً في حال السطول، والبغل ماشياً طوال الوقت على محيط هذه الدائرة القدريّة، دون أن يخرج عنها!!.

تصورت نفسها مكانه: يا للكارثة إن حُددت حياتي بمثلها!!.

-: اقتله ولك درجة في المحفل. كن حذراً يا صموئيل.

والفتى السّكيت إبّان بلوغه، كان جوّالاً بخيول حماها، يرصدُ عند تخوم القرية آيباً من معركةٍ، في استراحة محارب، فيشغله أمره، فيتلصص على مخدعٍ أو خلوة، ويسترق السمع والبصر إلى تكوينات جسدين، يبتكران تشكيلاتٍ لا تضاهيها مدهشات الكون برمتها، وهاتيك الهمسات شتان بينها وأصوات الكائنات الجميلة كافة. وحرارة أنفاسهما المتصاعدة؛ كبخار عين مياهٍ كبريتيةٍ في زمهرير الشتاء، يُذيبُ الصقيع في رقعةٍ تكفي لحمامتين أن تهدلا حباً، يُرعشهما جمر الروحين، نابذاً البرودة من المسامات، فينتفضان مضمخين بنفخ الزهرة للزهرة، تطيّب الأرجاء بمثل رائحة الأرض أثناء قطقطة المطرة الأولى، وتأرج الصنوبر، وعبق وليدٍ لم تغسله أمُّه لأسبوعٍ، وبنكهة اللبن الخاثر؛ من غنمٍ رعت تعاشيب غرّة الربيع، فترتفع من قيعان النفوس رايات اصطبار، ذخر مؤونة الروح، لوحشة زمنٍ من جعبة المجهول المقفل، مواريً بحجب الغيب، مغلقة عليه قبضة لا تدرك كنهها المدارك، فالغيب كالروح، وصفهما محال!.

ويذكر أوبة زوجها عند المغيب، إذ لقيته كاسفةً مغمومة، برغم رجوعه سالماً، فصمتَ يتقرّى وجهها، ثم سأل إن كانت الطامة قد وقعت؛ ودنَّس عسكر القيصر داره؟. أومأت أيقتلها أم تنتحر؟؟. فعرف ماحدث واستفر راجفاً:

-: هل ارتعشتِ؟

-: ارتعدتُ خوفاً وقهراً.

-: أصدقيني.

-: ارتعشت غضباً وحقداً.

-: قولي الحقيقة.

انقدحت نار خاطرها، مدركة قصده، فاستلت سيفه من غمده، وقذفته أمامه، فنبت في الأرض مهتزاً، ونفرت كلبوةٍ تفقأت مواجعها، ونبرت: إن كنت تشك، اغرزه هنا.

وكشفت عن نحرها. اقتلع السيف وأغلق كفّه الثانية على نصله، ثناه حتى قوّسه، ثم ألقاه خلفها، سال دم كفّه، فجعل راحة يده في كفها، وهصرهما بصدره على صدرها، فتحلّبَ الدّمُ يصبغ سترتيهما. وأحاطت خصره بساعدها، وطوّقها بذراعه الأخرى، وماعاد واضحاً إن كان هذا الذي يقطرُ دمُه أم دمها!!. وثب نحو الباب، وقف هنيهة، ودون أن يلتفت خاطبها، كمن يكلم في مرآة صورته:

-:عمّدْتك بدمي، ولن أقربك وشرفي مثلوم. أبقي قسمي على كفّك ريث أعود.

ذهب صافقاً الباب، ولبثت ساكنة هنيّة، ثم اقتربت من السراج، مشرّعة كفها في ذبذبة ذبالته تُظهر خضابه، أمعنت ملياً، ثم لفّت كفّها بشالها الحرير، جلست ساهمةَ الوجهِ، وكسرت إحدى عينيها مدققةً بحدِّ السيف، متخيلة زوجها وقد غدا على سراطٍ أرهف من شفرة هذا البتّار. وفجأة جحظت عيناها، كأنها تسمع خَفْقَ نعليه ونحنحته قبل أن يلج الباب، فيستقيم نصل السيف في استقباله، وقد فتر شعورها نحوه، إذ شك بها للحظة. وشهقت لخبط الباب، والريح صرصرٌ، والذئاب توعوع والكلاب نوابح، فانكمشت وهجعت، فانسحل الفتى عن فوّهة المدخنة ومضى.

شمّر الضابط عمر عن ساعديه مَرِحاً، يشارك قمر صيد السمك، فأزّت رصاصة من فوق كتفه الأيسر، وسقط في الماء منزلقة قدمه.

-: من الذي أطلق على عمر؟!؟

-: ومن يكون غير الفتى السِّكيت، وله سابقة.

-: صموئيل تبّاً لك إذ أخفقت. ستموت الليلة ميتة لم يذقها قبلك أحدٌ من البشر.

طويلاً تبادلا نظرات مجمّرة، والناس من حولهما قطعوا الأنفاس وحبسوها، ولن يتهور أحدٌ فيطلب الصفح عن عامد متعمد، فلو أصابه لرَقَّمه في عداد الهالكين سدى، خلافاً للمرة السابقة التي حجمت بحدود العراك، وقد سامحه، وعفا الله عما مضى. لكنَّ أداة الجريمة هاهي، وسهل عليه أن يسدد بين تينك العينين غامضتي النظرات، فيضغط الزناد، وإن هي إلا رصاصة واحدة، تحدث نفقاً في الدماغ اليابس وتنتهي المسألة. انتبه الناس إلى شروده، وما أبهوا بالذي يفزر الآخر بهمومه القابعة مثل دمّلٍ تحت الجلد. يكاد الإحساس بالمظلمة أن يفقأه.

رفعت قمر فوّهة البندقية إلى أنفها، حابسةً أنفاسها بعد زفير تام، ثم استنشقت طاقة رئتيها، وأعادت الكرة، ثم أدنت الفوّهة من أنف عمر، فتأكد ممالا يقبل الشك، فألقاها أمام الفتى معلناً براءته، وأنها ما استخدمت منذ أمد!!.

حين أُعلنت براءته، شاف إعجاب الناس بطريقة استنتاجهما، وانتبه إليها تكاد تطير خلفه، وفي عينيها ذيّاك البريق المذهل الصريح، فأيقن أنهما دقّا آخر المسامير في صليب قلبه وماحوى، وإن اقتلعا شوكةً كادت تودي به على تفاهتها. تجهّم والريح تعصف برأسه من كل جانب متناوحة، وفي دواخله كآبة مريرة، والعبث يشكل مساره؛ ويئد شغفه في ابتئاس لاخيار له فيه.

هتف متحشرجاً: قمر.

وتقدم ملقماً بندقيته. توقفت مخطوفة اللون. قذف البندقية فتلقفتها، وشقّ بنيقة قميصه حتى السرَّة، وأفرد ذراعيه كالمصلوب، مغمضاً عينيه في حالة لا يدركها سواه، قال: الخيول البائسة تستحق رصاصة الرحمة.

تركته مبتعدة، وحين مرت بالجدة، أمسكت بجدائلها وجرتها سائلة:

-: أيتها الشموس، ماعيب الفتى السِّكيت. ها؟؟

استلت سيفها فبترت جدائلها، وتركتها بيد الجدّة ومضت لا تلوي على أحد.

وحين عقد الشيخ الإمام قران نعمان وأبهى، تفاجأ الجميع بنارٍ تضيء الليل، أضرمها الفتى السِّكيت بحطب كثير قضى وقتاً يكدسه.

شدّت الجدّة نور جذعها، وخطت هميمة، كأنما تخلع عن كاهلها فعلات الزمن، متوسطة الساحة، باسطة ذراعيها كجناحي بجعة فتيّة، خرجت لتوها من تحت جليد وجه البحيرة، حركت قدميها بخفة مرات، كفرس تحك ظاهر التربة بقائمتيها فتقشطها، ومازالت تتطلع في الوجوه المهتابة، فمن ذا الذي يجسر على مداناتها؟. أوليست التي يرتعد لهيبتها إنسيّهم وجنيّهم سواء بسواء؟؟.

لكنها الآن وادعة، وقلبها عصفور أخضر، تتهادى بهيام، غامزةً للعجوز السقّاء، وما كان ليصدق أن تخصّه دون سائر الرجال، فانبرى لها كسمندلٍ خرج لتوّه من رمادٍ ونار، فتحرك شبوباً رشيقاً، ودار على رؤوس أصابع قدميه؛ مشرّعاً ذراعيه كرخٍ عظيم يظلل أنثاه، ويحجب عنها فضول العيون البصاصة، فتتبختر على هديهما "نور" الخالعة عنها لفظة الجدّة، التي اقترنت باسمها منذ أمد، كأنها لا تخصها ولا تعني لها شيئاً، عاتقةً نفسها من تراكمات الغم، وجسدها من عبودية سنوات العمر المديد، محررة قلبها من معتقل عتمة ليله الطويل.

كذلك فعل السقّاء العجوز، فراقصها بسيفين، راسماً بهما علاماتٍ لها دلالاتها الموحية، وأنه لم يعدم فروسيته.

والعازف يماوج طيات "الأكرديون" فينطقه ويُخرِج من تضاعيفه أفراساً وفرساناً، تكاثفت طيوفهم في ذينك الراقصين وهما في نشوة من ماضيهما، وماكانا عليه من عقود. حتى إذا أنهيا مباركتهما زواج العروسين، اتخذت مكانها مهيبة جليلة، تراقب قمراً حاملة همَّها، وجلس السقّاء العجوز بين أترابه

فخوراً.

وتحوّل الرقص طقساً مفعماً بمحاكاة التجارب وخلاصتها، والأحلام ودفئها، وطموح المرء وتطلعاته، وتحليق الطيور وتباهيها، ومساس الغيم قمم شاهقات الجبال.

بدا ذلك واضحاً، بدخول الفتى السِّكيت مسيطراً على الساحة ببراعة، كأنما وُلد وحبا ونما وشبَّ ههنا، وما وضعته أمّه إلا راقصاً، بديع الحركات متبدح الخطوات، بادئاً بسيفين، ثم ثلاثة، واثقاً مثل حصان، متيقظاً كصقر، متابعاً دونما كلل، وتعاقبت على مراقصته أمينة وأترابها، ومابرح كالباشق، يتهادى كالنورس، وبغتةً ينقلب عقاباً، مستخدماً اثني عشر سيفاً، بفمه وقبضته، ومحجري عينيه؛ وثنيتي ساعديه على عضديه، حتى أخرجهن إثرَ بعضهن لاهثات. وحين وجد أنه تألق، جعل الختام مدهشاً، إذ نفض الأسياف جميعاً، فأتت منغرزة عند أقدامهن، كأنها شُكت دقاً بمطرقة. رمق قمر منسحباً، وأبقى لها قلبه منتفضاً، كرمى لفتنةٍ قد لايراها غيره كما يراها.

وطفقت تقضم أظافرها، عاضة على شفتها، وهي حيرى: أتبقى بين النسوة، وما قضت غير أشهر ثلاثة في عصمة رجلٍ؟. أم تنخرط في صف العذارى؟. روحها تأبى ذاك، نازعه إلى هذا. وكم تمنت لو راقصت الفتى فتتحداه، وماكانت لتتركه إن لم يُسَلّم أو يسقط أحدهما إعياءً في الساحة، وأنّى لها بمثله جديراً بالتحدي، فتصمد له، لتثبت لعمر أنها امرأة بسبع فتيات جبلن من طين وماء، وقُدَّت هي من نور ونار. وللحظة انشدت إلى تردد صدى قول الجدّة في مسمعها: "ماعيب الفتى السِّكيت؟".

أدركتها أمينة بـ "الأكورديون" فشرعت تعزف عزفاً عنيفاً كوطيس مشتد، ثم تذيب أناملها في نغم سماويٍّ عذب، وماتلبث أن تمازجهما فتخلق صخباً وانسياباً حالماً في آنٍ معاً، مثلما يعتمل في قلبها، والعيون ترمقها غبطة وعطفاً وإعجاباً، وأمينة تنظر إليها بإشفاق، مدركة مايمور في دواخلها من لواعج كالبرق والرعد، وياله من بحرٍ مصطخب ينجزر وينمد، بانفعالاتٍ مضطربة وأنوثة متضرمةٍ في قدّها المسكون حيرةً وتضوراً ودفئاً، تمتزج ويذوب هذا بتلك، مختلطة بجنون.

تجوّل الفتى حول النار قبل أن تهمد، فأطلق كل مابحوزته من طلقات، ورمى البندقية في النار، وتمتم بنقاء صافٍ:

-:إن هي إلا بسمة الجمال في جحيم الخراب.

اتجه إلى النهر، فرآها تغطس في الماء مثل اللهب فانبهر! وتكوّر على الصخرة، وخيّل إليه أنها لن تلبث –لفرط أحاسيسه– أن تتصدع عن كائن خرافيٍّ يضاهي خوارق الأساطير، متناهي الكمال، إلا من موضع ضعفٍ في قلبه بتهجده للجمال.

ولحظتئذ رأى قمراً تسبح إلى الضفة الأخرى حيث عمر، فَبَكَمَ، ولم يزل يتحاشى ضوء القمر!!.

□□□

حبة البركة

قصة:ابتسام شاكوش

عاد المهندس عدنان من الحقل، وهو يكلم نفسه، ويكاد يفقد صوابه من شدة الغيظ، لقد أتت القوارض على معظم محصوله، وذهبت بأتعابه ورأسماله أدراج الرياح، راح يقلب أفكاره منقباً عن طريقة للتخلص منها قبل حلول الموسم

القادم.

كان يسمع الكثير عن فئران الحقول وخطورتها على الإنتاج قبل الآن، لكن هذا الموضوع لم يكن يعنيه، حين يذهب كل يوم إلى دائرة عمله، يجلس خلف مكتب فخم، يوقع على بعض الأوراق ويشرب الشاي، ثم يحل الكلمات المتقاطعة في جريدة الصباح، ويقضي بقية النهار في التثاؤب الوضع الآن اختلف، أصبح عدنان صاحب أرض، وسيجرب عملياً ما تعلمه في كلية الهندسة الزراعية، وستكون العاقبة عليه وحده، ربحاً كانت أم خسارة، لذلك قرر حبس نفسه في المخبر حتى يعثر على حل لهذه المعضلة التي أتت على ما ادخره في السنوات الماضية، وأجهضت أمله بالمستقبل.

درس عدنان كل ما وقع تحت يده من تجارب من سبقوه في هذا الميدان، القتل بالحجارة، بالعصيّ، المكافحة الكيماوية، المكافحة الحيوية، كل هذا جربوه، لكنه أعطى نتائجاً ضئيلة.

ماذا إذا؟؟؟

حصر تفكيره حتى استغرقه هذا الموضوع بالكامل، فصار عينه التي يبصر بها، وأذنه التي تسمع ولسانه الذي يتكلم، وأخيراً لمعت في ذهنه فكرة، جعلته يترك كل شيء وينكب على الأوراق والأقلام، يكتب ويحسب، حتى أنهى تقريراً من عشرين صفحة، حملها بمسوداتها وقدمها إلى مديره.

أخذها المدير وراح يقلب الصفحات ويقرأ العناوين، هازّا رأسه علامة الموافقة والرضا، ثم ربت على كتف عدنان قائلاً: أفكارك رائعة يا مهندس عدنان، ولكن.. كيف نستطيع أن نجعل الفئران تقتل بعضها بعضاً؟؟ كيف؟؟ أشار عدنان أن : تابع القراءة، ففي التقرير تفاصيل كل شئ ربت المدير على كتفه ثانية، فتنفس الصعداء وطلب اجازة طويلة ليرتاح فيها من العناء والسهر، وينام ملء جفونه.

عاد عدنان من إجازته، ليفاجأ بأن مديره منقول!! وأوراقي.. راح يصرخ في ردهات المؤسسة فلم يجب على سؤاله أحد، والمدير الجديد لا يعلم شيئاً عن الموضوع، راح يضرب رأسه بقبضتيه صارخاً: تقريري هذا سيغير الوجه الاقتصادي للبلد، وربما للعالم، فيه مصلحة لكم كلكم، تركه الرفاق وانصرفوا إلى أعمالهم.

وصل إجازته بإجازة أخرى، وسافر يطلب المدير المنقول في مكانه الجديد، لكن المدير كان في إجازة أيضاً، لم يلتحق بعمله بعد، انتظره عدنان بضعة أيام في فندق المدينة وعاد خائباً في الإجازة الثالثة التقى بالمدير، أسرع إليه متلهفاً يسأله عن التقرير، فأجابه ببرود: وأي تقرير؟؟ جنّ عدنان، أي تقرير؟ وتتساءل أي تقرير، ذلك الذي وصلت الليل بالنهار ساهراً على جميع المعلومات وإجراء التجارب حتى توصلت إليه.

بعد دقيقة من التفكير تذكر المدير: لعلك تقصد موضوع الإبادة الذاتية للقوارض، تنهد عدنان قائلاً: نعم، هو ذاك: نعم نعم الآن تذكرت –قال المدير– هو في الدرج الثالث من الخزانة الخشبية الموضوعة في مستودع الدائرة في محافظتكم، وضعته هناك حتى لا يأخذه الآذن ويرميه في المهملات.

لم يستمع عدنان إلى بقية الكلام، بل خرج مسرعاً يسابق الريح، حتى إذا ما وصل المستودع وفتح درج الخزانة، ذهل أمام أوراقه التي ثردتها الفئران، وحولتها إلى كومة من الفتات ثم نثرت فوقها قدراً غير قليل من حبوب سوداء، أكبر قليلاً من حبة البركة.

❏❏❏

صـــدر
عن منشورات اتحاد الكتاب العرب
أحمر ... أبيض
قصص.......................................
غسان كامل ونوس

الجمجمة

قصة: بشار عطا الله البطرس

الجمجمة التي اشتريتها من أحد حفاري القبور لتعينني على دروس التشريح...

***

"الأسبوع الأول"

نبت لها شعر، على جلد أصفر كجلودنا، وبدأت الفقرات الرقبية تتطاول، حتى صارت تدير نفسها باتجاه الشباك لتتنشق الهواء النقي!

"الأسبوع الثاني"

اكتمل نمو عمودها الفقري، وظهرت لها عينان ثابتتان، وأذنان دقيقتان، وفم وشفاه، وصارت تلتفت يميناً ويساراً، وترتعد عند سماع الأصوات العالية أو المنفردة، أو صخب الأغاني السريعة.

"الأسبوع الثالث"

استطالت أطرافها: يدان، ساقان؛ وصار بإمكانها التجول في المنزل، مما اضطرني لتهيئة مكان خاص لنومها.

"الأسبوع الرابع"

صارت تتمشى في المنزل، تقلب الكتب والأوراق، لكنها لا تحرك عينيها، وتحدث ضجيجاً غير مستحب من قبل أفراد الأسرة، وتتابع برامج الرائي والمحطات الفضائية!

"الأسبوع الخامس"

صار لها لسان، وبدأت تناقشني في مشاكل قرننا، وتقارن بين حياتنا وحياتها الماضية. فكانت حجتي أضعف من حجتها بالبقاء معنا، أو التعرف على شخصيتها.

"الأسبوع السادس"

ارتدت حذاء رياضياً من أحذيتي، وقالت لي: "أنا ذاهبة من حيث أتيت، فلم تعجبني حياتكم". ومدت لي لسانها ومضت!!

***

مازلت أبحث عن جمجمة لميت حديث العهد...

❑❑❑

مدام جانيت

د. أحمد نزار صالح

-1-

منتصف الليل.

الأديب الكبير جالس وراء مكتبه الأنيق. رَتَّب أوراقه. جمع أقلامه أسند رأسه على يديه المتكئتين على الطاولة. أخذ ينظر بذهول إلى فنجان القهوة الساخنة الموضوع أمامه.

الأديب الكبير أمين الزاهد اعتاد الكتابة يومياً، عندما تهدأ الحركة وينام الناس.

يعيش في منزل أنيق متواضع، وحده، مع خادمه الأمين سلمان. دخله المالي لابأس به. تحولت أكثر من رواية له إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفزيونية...

اتسمت حياته، بعد الستين، وهو العزب، بنوع من الرتابة... يستيقظ ظهراً. يتناول غداء خفيفاً. يقرأ الصحف. يقرأ بريده اليوميّ يجتمع مع زملائه من الكتاب والمفكرين في زاوية المقهى الرصيفي.. عند المساء يتناول عشاءه مع بعض الأصدقاء، في المطعم، على أنغام الموسيقى ونشوة الخمرة...

في منتصف الليل تبدأ رحلة الإبداع، في المنزل، مع فنجان القهوة الذي يعده له سلمان.. خادمه الأمين.

-2-

رشف رشفة من فنجان القهوة. خطر له أن يكتب قصة بطلتها امرأة صغيرة السن، تزوجت حديثاً من رجل مسن. هذه فكرة مطروقة كثيراً، قال لنفسه، لكني سأعالجها بأسلوب مبتكر وجديد.

أحدهم يقرع باب الغرفة. قال دون أن يرفع رأسه عن أوراقه:

–أدخل..

فُتح الباب. انسلَّ رجل في الخامسة والثلاثين من عمره. شاربه رفيع. شعره أجعد. عيناه حمراوان. قال الزاهد دون أن ينظر إليه:

–ماذا تريد يا سلمان؟

–حديث خاص!

الصوت غير مألوف. تطلع إلى الرجل الغريب بدهشة. قال:

–من أنت؟ وكيف دخلت إلى هنا؟

-أنا الجنرال عقاب الكسيح!
-عقاب الكسيح؟
-ألم تسمع بي...
-هل أنت كاتب؟
-لا...
-كيف سمح لك الخادم بالدخول... أين سلمان؟
-لم يرني أحد وأنا أدخل!
-من فتح لك الباب؟
-معي مفتاح!
-(...)؟
-أنا مندوب المدام جانيت!
-العاهرة!
-احفظ لسانك وإلا...!
أزاح الجنرال سترته فظهر تحتها مسدس معقوف العقب. لم يبد على الزاهد الخوف أو الارتباك. قال ببساطة:
-أحفظ لساني؟ إني أسمّي الأشياء بأسمائها الحقيقية.. فلماذا الغضب؟
-مدام جانيت فنانة عظيمة ومحترمة!
-هل قرأت مسرحية (العاهرة المحترمة) لجان بول سارتر؟
-أنا لا أقرأ...
-حسناً أيها الجنرال. لندخل في الموضوع. ماذا تريد مني؟

-مدام جانيت تريد إبرام اتفاق معك!
-معي أنا؟ أنا لا أتعامل مع عاهرات.
-إنها فنانة محترمة... قلت لك.
-دعني وشأني!
-هذا ليس من حقك...
-ليس من حقي؟ كيف؟
-أنت تعيش في هذا البلد. ومدام جانيت فنانة من هذا البلد. التعامل معها أمر عادي.
-أنا أدفع الضرائب. لا أخالف القوانين والأنظمة. لا أعمل إلا في وضح النهار...
-هذا لايكفي!
-لايكفي؟؟
-يجب أن تكتب عن مدم جانيت مادحاً!

-أمدح عاهرة؟ أنت أحمق!
أخرج الجنرال مسدسه وصوبه إلى رأس أمين الزاهد بحركة سريعة، ثم قال بصوت جاف:
-كف عن الشتائم وإلا قتلتك!
ابتسم الكاتب الكبير بسخرية:
-أنا وحيد في هذه الدنيا. عشت حياتي. صرت في سن لم أعد أخشى الموت فيه. أقتلني. هذا لايهمني!
تنحنح الكسيح. أعاد المسدس إلى مكانه.
أطل الخادم من الباب متسائلاً:
-هل طلبتني يا أستاذ أمين؟
-رافق هذا السيد إلى الباب الخارجي!
التفت سلمان إلى الجنرال عقاب الكسيح. اتخذ فجأة شكل الاستعداد العسكري. صاح:
-احترامي سيدي!
بُهت الكاتب الكبير. قال الجنرال بهدوء:
-كل الخدم يعملون بخدمتنا...
-سأستدعي الشرطة بنفسي!
هَزَّ الجنرال كتفيه دلالة اللامبالاة، بينما أمسك الكاتب سماعة التلفون.

-أنا أمين الزاهد. (12) شارع الحرية. فيلّلا (9). المنطقة الشرقية. أريد نجدة. عندي رجل يدّعي أنه الجنرال.. الجنرال.. ماأسمك يا جنرال؟

-عقاب الكسيح!

-....عقاب الكسيح.. ماذا؟ أجل.. إنه مندوب المدام.. أنتم أيضاً؟ ماذا جرى لهذه الدنيا.. أنا لا أريد التعاون مع أحد... يا إلهي... طيب... طيب... مع السلامة!

وضع السماعة مكانها بينما الجنرال ظل مسترخياً على الكرسي ينظر إليه ببرود ويرشف من كأس للويسكيِّ أحضره له الخادم سلمان:

هه. أخبرتك! كلهم يعملون بأمرتنا!

أُسقط في يد الكاتب:

-ماذا تريد مني المدام؟

قالها باستسلام....

قال الجنرال:

-مهمتك سهلة جداً. عليك أن تؤلف كتاباً عن مدام جانيت تُعدِّد فيها خصالها الحسنة ومناقبها الحميدة.

-أنت أحمق!

-أنصحك بأن تبقى مؤدباً!.

-(....)

-حسناً! سنبدأ الآن!

-لكني أريد بعض الوقت... أريد مهلة للتفكير. قد أرفض.

-آسف. سأضطر إلى اعتقالك فوراً...

-بأية تهمة؟

-بأول تهمة تخطر على بالي! وتذهب معي.. مع ذلك، استغرب موقفك... معظم الكتّاب. معظم الأدباء. معظم الشعراء. يقدمون خدماتهم إلى المدام جانيت. وسنُجزل لك العطاء.. خذ!

أخرج الجنرال رزمة كبيرة من الأوراق النقدية، ذوات الفئات الكبيرة، وضعها أمام الكاتب على الطاولة وقال:

-هذه دفعة على الحساب. لنقل إنها ثمن مقدمة الكتاب...

أُخذ أمين الزاهد على حين غرة، فهو لم يتقاضَ إلا ربع هذا المبلغ عن أرباح روايته (الحب من أوّل نظرة) التي أعيد طبعها أربع مرات وظهرت في مسلسل تلفزيوني ذاع صيته..

تمتم الكاتب الكبير لنفسه (يا إلهي.. ماذا يحدث في هذه البلاد؟)...

دفع الجنرال بأوراقٍ مطبوعة إلى الكاتب الكبير. قال دون أن يرف له جفن:

-اسمعني جيداً. هذه أصول الكتاب. ماعليك إلا قراءته وحفظه، حتى يتسنى لك حضور المناقشات التي سوف تعقد حوله وكأنه من تأليفك. نحن نتكفل بالطباعة والتوزيع. والنسخ عادة تباع (حتماً) كلها. ولسوف تقبض ثمنها عن طريقنا إضافة إلى ثمن كل فصل من فصول الكتاب. ولا تنس أن تضع اسمك على ترويسة الكتاب.. المجانين وحدهم يظنون أن الأدب لا يطعم خبزاً...!

أفلتت من فم الزاهد صيحة انفعال فجائية:

-تعيش مدام جانيت... تعيش... تعيش... يا... يا...

-3-

أخذ الكاتب الكبير يكتب في المقدمة:

*فريدة القرن. صاحت فأسكتت. قالت فأفحمت. سبقت عصرها برؤيتها الفنية المستقبلية.

يا لفنها الرفيع.. لن يحظى هذا...

ظهر الخادم سلمان على عتبة الباب:

-سيدي. أستاذ أمين. أتريد فنجاناً من القهوة قبل أن أنام؟

لم يسمعه الكاتب الكبير. أخذ يتابع الكتابة وكأنه مُنَوَّمٌ مغناطيسياً.

❑❑❑

ورطة جدّي

قصة:فائق محمد حسين

صادف مجيء جدي من المدينة لزيارتنا، عودة الوجيه مصطفى البصري من الحجاز، وبسبب الصداقة القوية التي تربطهما فرضت عليه الزيارة.

– الواجب يقتضي ذهابي للتهنئة بالحج وبسلامة الوصول...

ولانشغال أبي في عمله ارتأى جدي التوجه وحده.. ولكوني خبيراً في دروب الناحية، وأعرف مكان بيت الحكيم محمد، ابن الحاج مصطفى حيث يتم استقبال الزوار والمهنئين، رشحت لمرافقته.

كنت ألعب في الحارة حين جاءت أختي صبيحة لتسحبني من كتفي وتقتلعني من بين أقراني، وتقدمني لجدي..

كان واقفاً أمام المرأة، منهمكاً في تعديل هيئته وتحسين شاربيه اللذين يهتم بإبرازهما، كدليل على رجولته، ألقى عليّ نظرة سريعة فاحصة. وبناء على اقتراحه أدخلتني أختي الحمام، غسلت وجهي وأطرافي وألبستني دشداشة أخي الأكبر ونعاله الجلدي، وسرحت شعري. وأعادتني إلى الصالة ليراني جدي من جديد، كي يطمئن قبل ذهابنا...

رازني بعينيه الواسعتين، وإذ لحظ الفرق همس مستحسناً:

– قولوا ماشاء اللّه...

ابتسمت أختي صبيحة بعمق. امتلأ قلبها غبطة ورددت مع أمي:

– ماشاء اللّه...

وعلى حين غفلة، وتحت دهشتهيما التقط جدي شحمة أذني، بسبابته والإبهام، وقرصني منبهاً:

– اسمع ياولد. سأصطحبك معي فلا تحزني بتصرفاتك الحمقاء وبنفسك الدنيئة...

حنيت ذقني مبدياً الطاعة. فاسترسل موضحاً لاوياً أذني إلى أن دمعت عيناي.

– لا تمد يدك إلى الصحون التي يقدمونها، ولا تأخذ أي شيء، مهما كان.

– حاضر...

–تبقى جالساً قربي. لا تتكلم، لا تنبس بحرف، ولا تتحرك من مكانك وإذا فعلت سأهرئ جلدك بهذه...

رفع عصاه مهدداً متوعداً، وظلت أذني في يده حتى لمح هز رأسي بالإيجاب.

تظاهرت بالخوف منه والانصياع لأمره، وأنا أمني النفس بالاستحواذ على مالذ وطاب، وأضحك في سري منه، لأنه لا يقدر على أذيتي.. فهو يخاف سطوة أمي ويعرف مقدار محبتها لي. مثلما يعرف عنادي جيداً. فلو فعل لأمتنعت تماماً عن قراءة السور والأدعية التي يرغب في سماعها، طوال مدة إقامته عندنا...

– على بركة اللّه...

قالها بحماس ومضى خارجاً، يحث الخطا بأقدام ثابتة، وعصاه الخيزران تضرب الأرض بحدة تتناسب مع عمره...

وعلى الرغم من تجاوزه الستين، فلم يزل جدي قوياً. تبدو ملامح الفتوة على وجهه الذي ينضح بالصحة والعافية. وخداه المتوردان يعيطان انطباعاً بأنه ابن الأربعين...إضافة إلى أن صايته الرصاصية وعباءة الزرد الشقراء، التي تتام

على كتفه وتستر قامته المربوعة وفينته الحمراء المغطى نصفها بقماش أخضر لامع، المتربعة على رأسه كتاج، كانت تضفي عليه وقاراً وهيبة، وتمنحه الإجلال والتقدير وتميزه عن أهل الناحية، باعتباره السيد الوحيد فيها..

كان الوقت عصراً، والجو ربيعاً هادئاً، مثقلاً بعبير أشجار اللوز والجوز الباسقة، التي تظلل من الجانبين الطريق إلى بيت الحكيم...

وعلى امتداده راح جدي يتلقى سلام وتحيات من يصادفنا، فيرد عليها بوداعة وأدب وهدوء. وكثيراً ما يقف للبسطاء الكادحين والفلاحين. يمد لهم يده بسمو وكياسة، ليلثموا كفه بالقبل الحارة، بكل محبة واحترام، تبركاً بابن رسول اللّه...

استقبلنا الحاج مصطفى بترحاب بالغ. وقادنا بحفاوة إلى غرفة الضيوف الواسعة، الغاصة بوجهاء الناحية وكبار المسؤولين فيها. ابتداءً من مدير البلدية ورئيس الصحة ومدرس الثانوية و المعلمين وضيوف من المدينة أطباء وضباط برتب مختلفة جاؤوا لتقديم التهاني... ولقد انتصبوا وقوفاً حال دخولنا، احتراماً لجدي وكالعادة أفرغ صدر المجلس له. فأحتله كأمير بلا منافس، وقبعت قربة كجرو مذعور. وبينما انشغل الجميع بالترحاب تنقلت عيناي بانبهار في وجوه الحاضرين، تفحصتا الستائر القديمة والثريا الكريستال الجميلة والأرائك المخملية، والجدران المطلية كالمرايا والسجادة الكاشانية، واستقرت أخيراً على صحون الفواكه والحلويات المرتبة بعناية، والموزعة بسخاء على طول منضدة دائرية تتوسط المكان!

تطلعت مبهوراً لا أكاد أصدق وسال لعابي، فلحست شفتي... وعددت حبات الفاكهة الموضوعة أمامي، أنواعها وألوانها. وخمنت عدد البذور داخل كل واحدة منها! فثارت شهيتي ووددت لو تتاح لي الفرصة لالتهمها... لكني تذكرت تهديد جدي فجلست على نار متحفزاً، أترقب لحظة الوثوب نحو المائدة لنيل حصتي..

وكما يحدث في كل مجلس يحضره، سيطر جدي... تسلم زمام الأمور منذ الدقائق الأولى. فتوجهت إليه الأنظار، جذب الانتباه بلسانه الذرب وحديثه السلس الممتع.

–سعي مشكور يامصطفى وحج مبرور. الحج نوع من الجهاد والمال والبدن. وهو من أعظم دعائم الإسلام وأهم أركانه. وتاركه لا يموت مسلماً.. وتركه على حدّ الكفر باللّه سبحانه وتعالى، كما يشير قوله تعالى "ومن كفر فإن اللّه غني عن العالمين".

هكذا بدأ جدي. وبعد أن قرأ "وللّه على الناس حج البيت من استطاع إليه سبيلاً" شرح لهم معنى الآيات، مبيناً أركان الحج الستة وسننه الخمس، ثم راح يروي القصص المثيرة وحكايات الحج العجيبة مستشهداً بآيات القرآن وأحاديث الرسول وأقوال الأئمة. ويلقي أبياتاً من الشعر والقصائد المتنوعة بطلاقة وتمكن، تسلب الآخرين عقولهم وتشدهم إلى براعته وصوته الجهوري الخشن. ناسباً ما يقوله إلى هذا الكتاب أو ذاك... ونقلاً عن هذا المؤرخ أو ذلك الباحث... مستعيناً بساعديه. وبين لحظة وأخرى كان يفرك راحتيه ويسوي شاربيه...

وكاد يستمر لولا أن انبرى الحاج مصطفى معلناً بغبطة:

– على فكرة يا سيدنا "أبو هاشم"، جلبت معي نسخة من الكشكول، اهتز جدي كسعفة في مهب الريح. ارتجف كمن أخذ على حين غرة. غير أنه تماسك ضبط نفسه وقال باقتناع ورأسه يهتز:

– أحسنت ياحاج، بورك عملك. لن تندم أبداً على شرائه.. القراءة محببة، أوجبها اللّه عز وجل حين أمر رسولنا الكريم صلى اللّه عليه وسلم في سورة العلق "اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق. اقرأ وربك الأكرم الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم"

– منذ حدثتني عنه في العام الماضي وأنا في شوق لمطالعته. رسخ في ذاكرتي ياسيدنا.. وحين عرجنا على الشام إثر عودتنا من الحجاز، رحت أجوب المكتبات بحثاً عنه، فوجدت طبعة جديدة.

– عال.. جداً عال... الكشكول كتاب قيم، شامل، فيه ستجد كل ممتع ومفيد.. سمعت أن الطبعة الأخيرة، منقحة ومزيدة، مقارنة بما عندي..

– لقد قلبت صفحاته طوال الطريق فلم أجد ما ذكرته لي عن الوقائع العجيبة! ويا حبذا لو تدلني عليها وتؤشر لي على الصفحات المهمة التي تضم القصص التي سردتها علينا.. وكل ماتراه مناسباً ومفيداً..

بوغت جدي.. لم يهتز فحسب بل اضطرب،ارتعشت أطرافه بشكل ملحوظ... وبدل أن يعتذر لعدم "وجود نظارته الطبية" كما في كل مرة مد يده إلى جيبه وأخرجها...! وبعدئذ مباشرة فطن إلى ما ارتكبه من خطأ جسيم.. لكنه غطى على ذلك بابتسامة خافتة.. وبلع ريقه.. ولم يحر جواباً.. ثم اتسعت حدقتاه من الذعر حين التفت الحاج مصطفى إلى ابنة الحكيم قائلاً:

– هات لي الكتاب، وضعته قرب رأسي على السرير..

أحمرّ وجه جدي ثم اصفر. راقبت ارتعاشة يديه وهو يقول:

– يجب أن يقرأ المسلم ليستزيد علماً ومعرفة.. ولا بد أن يتبحر في الكتب ولا يكتفي بالجلوس تحت المنابر للاستماع إلى مواعظ القراء.

حدست ما ألم به، وقدرت سبب اضطرابه فداخلني الهلع عليه ورثيت لحالته. فلقد أوقع نفسه في "شرك الجهل" كما تنبأت له جدتي التي كانت تخبره "لاتسلم الجرة في كل مرة"...

ولأني أعرف جدي جيداً توقعت أن يطرح مبادرة سريعة، تسعفه، تمنيت وعيناي تتعلقان بالصحون أن يسارع في ذلك كي أمسك رمقي..!

ولم تمض ثوان، حتى بدأ يزفر ويتنهد بصورة غريبة، وهو يتفحص وجوه الرجال قبل أن يلوذ بصمت طويل كأنه يفكر في كيفية الخلاص ويرسم الخطة المناسبة. وأخذ يقلب شفته السفلى كمن أدرك صعوبة موقفه، الذي لايحسد عليه...

تدريجياً، يزداد احمرار وجهه وبانتظار عودة الحكيم جلس الضيوف من الزوار المهنئين يستمعون لحديث الحاج مصطفى وهو يمتدح، ويسهب في الحديث عن ثقافةِ السيد الجليل وعلميته وسعة اطلاعه وتبحره في أمور الدين والدنيا.. شرع جدي بتنفيذ خطته...

في البدء، تصبب جبينه وأرنبة أنفه عرقاً. وتسللت أصابعة إلى الفينة فانتزعتها. بانت صلعته لامعة كزجاجة نظيفة. وأمام العيون المستغربة أغمض عينيه ومد ساقيه باستهجان لافت!

ولثوان، خيم الصمت، سكت الحاج مصطفى مضطراً، وتحرك صوب جدي كالمذعور.

– ماالأمر سيدنا؟ ماذا حدث؟

لم يجب جدي. تعمد أن ينزلق على الأرض كصابونة في حمام!

ويتمدد قرب مقعده..

فزع الحضور، فهب أغلبهم. وارتفعت جلبتهم معاً وتحرك بعضهم ناحيته لإبداء المساعدة. فتداخلت الوجوه والرؤوس وتعالت أصواتهم وهم يتحلقون حوله.

–سلامات.. سلامات سيدنا..

–خير إن شاء اللّه.. خير..

واستفدت أنا.. رمقت جدي بإمعان فأدركت إنها فرصتي النادرة ولا بد من استغلالها.. ولم أتردد..

على عجل، زحفت على ركبتي إلى المنضدة. وراحت أصابعي تعمل بخفة. ورحت في آن واحد التهم وأدس في

جيوبي ما أقدر عليه من "الرزق"! وإن لم يدم ذلك طويلاً. إذ عاد الحكيم ففوجئ...

لمحته يلقي الكتاب على المنضدة ويهرع للنجدة... فتراجعت إلى موقعي مكتفياً بما حصلت عليه. رأيت الحكيم يزيح صاية جدي يفك أزرار قميصه، ويفرك صدغيه وصدره ويمسح العرق عن جبينه.

آنذاك يكتفي جدي. يفتح عينيه ويبتسم. ثم يرفع بصره. يلتهم النظرات المسددة إليه ليرى مدى نجاحه. وحين يتأكد أنه أجاد دوره بامتياز.. وبأنه شخصية لا يرتقي إليها الشك تتسع ابتسامته وينتصب جالساً:

– أنا آسف ياجماعة... لا يشغل بالكم عليّ.. إني تعب.. مرهق بسبب الطريق.. ولديّ انخفاض في الضغط..

– الحمد للّه على السلامة.. الحمد للّه....

يهتف أكثر من شخص فيرد جدي:

– شكراً لكم والحمد للّه وحده.. لطالما اختبرنا الألم واحتملنا الأسوأ.. وهذا شيء بسيط.. بسيط...

ينهض على قدميه بمساعدة الحكيم..وبدل أن يعود لمقعده يعتذر:عليَّ الانصراف..اسمحوا لي.

– دعني أجر فحصاً عليك.. وأقسْ ضغطك..

يرفض توسل الحكيم ورجاء الحاج بالبقاء مسوغاً:

– لديّ علبة دواء.. وقد حان وقت تناولي حبة.. ويجب أن أرتاح.. إسمحوا لي.. شكراً لكم وعذراً.. السلام عليكم...

ودعهم بأدب وخرج... فتبعته فرحاً بالغنائم... والخوف يملأ قلبي خشية أن يكتشفها وينفذ تهديده بضربي..

لم يلتفت إلى جيوبي.. بل راح يبتعد بسرعة مردداً:

– حمداً لك ياربي.. وألف شكر.. كاد أمري ينفضح وتضيع هيبتي وحين داخله الأمان لابتعادنا سألني مازحاً:

– أرأيت شطارة جدك ياولد؟

وإذ يلحظ جهلي يقهقه بصوت خفيض ويوضح:

– تخلصت من أكبر ورطة في حياتي...

يهز يده استخفافاً بما حصل ويتابع مزاحه:

– وأية ورطة ياولد؟! وأمام الأكابر!

يمسد شاربيه.. يسوي وضع فينته. ينقر الأرض بعصاه ويعاتبني:

– لماذا لم تعلمني القراءة ياولد؟ لماذا؟

تطلعت باندهاش إلى وجهه ثم ثبتّ بصري على الفينة فلكزني بيده وضحك:

– لا تعد عليّ دهشتك.. الفينة لا تعلم شيئاً ياولد..

ينزعها من رأسه.. يلبسني إياها ويهمس مداعباً ويده تجس جيوبي الممتلئة:

– خذها... فأنت أحق بها...

❑❑❑

الروائـي

قصة: عيسمصيوط

من مستديرة "سالومي"، اتجه إلى شارع "آركس" في حي برج حمود، الطريق طويلة، والصباح الخريفي يداعب أفكار رجل ناهز الخمسين، وعلى كاهله حطّت عزوبية بعمر السلحفاة، وتحت هذا الصباح التشريني لاشيء غير أبواق السيارات، والريح، ولا شيء على شاشة رأسه سوى صفير القطارات والبواخر، ودوي إقلاع الطائرات، والسفر. نعم السفر. هذه الأصداء وحدها التي تدوّي في صحراء قلبه الخمسيني.

اخترق شارع آراكس، فألفاه خالياً تماماً، ومحلاته مقفلة. عمال التنظيف يجمعون النفايات والأكياس السود، ومخلفات المساء الذي طوي. الأسواق أيضاً تموت، وتتحول إلى منافي، لا حياة فيها ولا حركة، لكنها خير من البشر. إنّها تموت وتبعث حية كل صباح، والإنسان يموت مرة واحدة، رأى أيضاً قططاً سوداء ومرقطة، ورأى نفسه تتقبض، وأحسّ بأن ساقيه تتعثران بأفكاره. ولم ينسَ أن يستعيدَ سنينه المصرية بعد تخرجه من كلية الفنون، تأوه، وأفلت خمسة وعشرون عاماً.. ليرسم خمسين لوحة لمعرضه الأول في القاهرة، ومثلها لمعرضه الثاني في الاسكندرية، ومع ذلك فملامحه لم تبن للنقد الفني المصري، ولا عرف النقاد وجهته الفنية، ولا أمسكوا بخيوط رؤياه في التصوير والتشكيل ربما ماوفوه حقاً، ربما أهملوه، وربما سقط، أو سقط الفن برمته، وهو الذي ذبحته التفاصيل الصغيرة في علاقته بألوانه وجلدته دقائق رِيَشه وأعوادها، وصبر حتى كاد الصبر يهجّره من دمه.

وشيئاً فشيئاً تحوّل وجع التشكيل إلى ألم في المكان، ضاق بالقاهرة، أو ضاقت به، وحوصر بين ألسنة الأرياش ودخان الألوان ونيران القاهرة، أو ضاقت به، إلى أن استوى على عرش الحصير، فلملم أنفاسه، وحزم رِيَشه وألوانه، وسلم جسده لجوف الباخرة المسافرة إلى لبنان.

ترك منقذ شريط الذكريات ينساب منذ السنة خمس وسبعين وتسع ماية وألف حين عمل رساماً، في صحيفة "الجمهور". ولما كان يعلك السياسة ويمجها منذ صغره، فقد بصقها دفعة واحدة حين شبت حرب الأهالي والطوائف، وأسقط انتماءاته في قاع ضحضاح، وربط مشروعه ورؤيته الفنيتين –كعروسين–. في صرة، ورماهما لحيوانات البحر في خاصرة بيروت، ثم ترك "الجمهور" إلى صحيفة "الحقيقة" أو "الحقائق"، كمدقق لغوي ومحرر إن أمكن له ذلك. وشيئاً فشيئاً انغمس في

المحبرة. وغاصَ في المقالة إلى ركبتيه، ثم تشجع فغاص حتى سرّته في القصة، ثم تعلم السباحة حين كتب روايته الأولى، وغاص، وغاص، حتى غرق في رواياته، إلى أن جاءت "ناريمان" المصرية زوجة ذلك المصري؛ صاحب معمل للأواني الفخارية.

اقترحت ناريمان أن يزخرف منقذ ويرسم على أدوات زوجها وخوابيه قبل بيعها.

وصار للأستاذ "منقذ" دخلان: مرتبه، وأجور زخرفاته.

ثم ضاقت به "الحقائق" مثلما ضاقت به "الجمهور" وربما هو الذي ضاق بهما فوقع على صحيفة "الشروق" وانحشر كعطّونة لا شرقية ولا غربية في دورق التصحيح اللغوي.

ذات عصر انقلبت السيارة بناريمان وزوجها قلبات قاتلة، فاختارت الحياة ناريماناً... ربما لأنّها أنثى مثلها، واختار

الموت زوجها معفراً بدمائه، وصار "منقذ" - بعد صلاة الأربعين على روح الزوجين- صديق ناريمان وعشيقها وحبيبها.

هاهو الآن يضرب بنعليه أرض "آراكس" ثم ينعطف إلى زقاق "مونتسكيو"... الشارع الشعبي الضيق. أفكاره تغص ببعض الكتب وبامرأتين: هل صار الرجال يغصون بالكتب والنساء؟ "لأنت يامنقذ لغز محيّر. غذّ السير. غذّه في هذه الدروب الحرّة الزلقة أو الدبقة، ولاتحاذر. ندٌ بأيام القيد والمكوث على حالة واحدة. أية حالة، في مساحة صغيرة لا تمنح لجناحيك نعمة ودهشة الطيران؟".

سمع جلبة وراءه، التفت:عيناه خانتاه عن الرؤية الواضحة.

هجس بأن شيئاً غير عادي قد حصل. رأى شاباً يركض كجؤذر خائف، ورأى جسداً يميد كخوط أو غصن على الأسفلت. توقف. ثم رجع بفضول صحفي ولهفة "حرمة" لاستشفاف ماجرى. تسمر في مكانه: شاب مكوّم على الأرض، أنينه المكتوم كخذروف كلّ جاموسه. بقع الدم تحته ترسم وروداً. لم ينحن، ولم يسعفه، ربط الخوف بصيرته بحبل الجسد، أعدى ساقيه للريح وابتعد. ولما دهمه اللهاث وضيق التنفس توقف مثل كلب صيد أضاع الطريدة. راجع ماسمع من صُوى حديث الشابين:

- هدمت بيتي يابن الزانية، بددت أموالي. وهتكت عرضي.

- تعقل... لا تثر.. مالك ضاع مع مالي، أما أختك فسأتزوجها عندما ألملم نفسي.

- أنا لستُ شريكك ليضيع مالي، أنا دائن وأريد دراهمي الآن.. خذ... خذ.. خذ.. هذا ثأر أختي.. خذ.

واصل منقذ مشيه تلحفه الأسئلة: من يترك أهله هناك كل هذه الأعوام، ليعيش توهاناً هنا بدون هوية؟، من ينتقل من جريدة إلى أخرى كمومس، وبدراهم لا تغني؟ من ينشر أربعة كتب ولا أحد يسمع بها؟ من؟ من؟ فكيف ستهبط عليه الأريحية وينقذ جريحاً سورياً ينازع؟

- لحتك الجهات الأربع والعلوية والسفلية يا منقذ: يا أستاذ منقذ".

- ولكن ماذنبي أن يعيش الناس اليوم الحالة البقرية؟

- وهذه الحالة البقرية، ماهي إن شاء الله؟

- أنت تعرفها. تلك التي وصفها البحتري:

علي نحت القوافي من مقالعها   وما عليّ إذا لم تفهم البقر؟

- ألست من الناس؟ أم أنّك من طينة أخرى؟

- بلى. أنا أيضاً تمسحتني الحرب واغتالتني الغربة. كلّبني صدى القنابل والحواجز والعلاقات الإنسانية اليابسة. توقفت ساعتي عن الدوران.

- أنت تغالي كثيراً في كبر سنّك. لكي تعيش الحالتين: التبريرية والبقرية، فلا أرض احتوتك على أديمها، ولا أنت اخترت أرضاً من قبل، ولا بيت حباك بسكناه، ولا فتشت عن مأوى ترابع به الديمومة والأمان، ولا امرأة أدفأتك بأنفاس الزوجية الحميمة اللاهبة، ولا أنت أخلصت لواحدة أصلاً، وما غير الكتابة بيضت فوديك ولمّتك، وقربت نضوك، وهزت مضاجعك. وجرجرته الأفكار إلى مغاور ومفاوز، قطعها عليه وصوله إلى حي "النبعة" الشعبي، حيث تسكن أخته، "سنيّة" وزوجها السوداني، ولما كان يعلم بأن أخته - بحكم عملها في الرقص- لا تنهض قبل الواحدة ظهراً، آثر أن لا يزورها بخاصة فإن صهره يشتغل جزاراً، ولكن "جعفراً" زوج أخته فاجأه وناداه:

- أستاذ منقذ: سامحك الله، أنحن عبّارة تمر علينا دون توقف؟

اعتذر منقذ لانشغاله، ولنوم سنيّة، وشغل جعفر، لكن سأل صهره متحبباً:

- إلى أين؟

- إلى المحل كما تعرف.

- كيف حال اللحم ياجعفر؟

- مذ جنّ البقر الإنكليزي... اللحم يرتفع.

- وماذا لو جنّ البشر؟

- إذا كنت تخمّن ما أخمّنه، فستجد وقتئذٍ أشلاء الرجال والأطفال تحت الشمس تتلاعب بها الأرياح الصفراء، وسترى لحوم النساء معروضة ولا من يشتري ومنشورة على أشرطة الغسيل.

وضحكا معاً،وافترقا.

وبدأ التعب يدب في ساقيه، والألم يمور في كفي قدميه،وفطن لسيارته المتعطلة منذ يومين، وعرف فضل السيارة للمّرة الألف، ولم يعرف بعد فضل المشي، وندم لخروجه سيراً على قدميه، ولكن مشاعر شتى مبهمة أطلقته إلى إسفلت الشوارع كحصان هرم شرود بلا رسن.

وتوقف أمام مطعم الفلافل،حال ولجت رائحة الفول في خيشومه واستقبلته بفوحها وإلحاحها،

وتخيل صحن "السرفيس" فجذبه جذباً: المصري يولد وفي فمه حبة فول،والفلسطيني حبة زيتون، والعراقي حبة تمر، والسوري حبة حنطة، واللبناني تفاحة، والمغربي حبة قات، والسعودي نقطة نفط.

أطلق حكمته على الطاولة، ولكنه مالبث أن هبَّ واقفاً، ومنزعجاً كمن يريد مغادرة المطعم فوراً. كيف نسي آلتي التصوير والتسجيل في البيت؟وهو الذي قطع كل هذا المشوار ليصوّر ويسجّل حادثة البارحة في البحر؟ فلما اقترب النادل بالصحنين، عاد لجلسته وغمرته النكهة بلذة فائقة وغمزته ليتذكر صديقته "إيناس" التي تعمل في جريدة "اللواء" في حي "المصيطبة" سيعرج عليها، ويأخذ منها آلتيها.

- المصيطبة؟ امشِ. امشِ.. لأنت منسوخ عن الرواقيين القدامى.

- وماذا في الأمر؟ المشي مفيد.

- الآن عرفت فائدته؟ أم أن السيارة معطوبة؟

- لا.. لا.. مفيد مع أنه يوتّر الصابونتين، ويورم الربلتين، وينمّل الرأس.

وانطلق من المطعم إلى رأد الضحى التشريني، كقنينة غاز أو برميل، لكن الجرار والبراميل تصم الآذان، إذا تدحرجت، أما هو فقرقعته هنا، في تلافيف مخه، داخل القحف الأصلع، وهيهات أن تُسمع، ولكنها ترى، وأين؟ على صحفات الجرائد والكتب، ولا من يلتفت إليها.

لم يعرف كم مشى: نصف ساعة، ساعة، لكن وصل "اللواء" وقابل "إيناساً" وطلب منها الآلتين.قالت:

- خيراً؟لم تريدهما؟

- أريد الذهاب للمعمل الجنائي.

- لِمَ؟

- لأصور الجثة، وأغطي الحدث: حدث بائع القهوة الذي وجدوه الليلة في البحر، ضحكت "إيناساً"، وقالت:

- خذ، هذه هي "الكاميرا" وفيها ثلاث صور له بعد انتشاله وواحدة في الماء، وفي "الريكوردر" سجلت بنفسي المقابلة مع رجال الأمن العام.

- إذن؟

- أظهر الصور، وأعطني منها نسخة، وانقل الشريط بأسلوبك، وقدم الوجبة طازجة لـ "الشروق" هذه الليلة.

أمسك الأستاذ منقذ آلة التسجيل،وضغط على زر التشغيل،وأصغى لصوت إيناس الذي يعرفه جيداً، رخيماً وعذباً ودقيق مخارج الحروف:

"البحر عادة لا يتدخل في شؤون المدينة، فلماذا تتدخل المدينة في شؤون البحر؟".

إنه يرغي ويزبد هناك في عرينه، يلحس أقدامها، ثم ينكفئ إلى ساحته يعطيها السمك. ويحمل المراكب والبواخر، لكنه لا يتدخل في قهوة الصباح وحليب الأطفال ومواعيد العمل، إنه بعيد.

في طرابلس "كان للرجل المقتول- قبل أن يغرق- مقهىً يذهب إليه كل صباح على شاطئ البحر، لا ليشرب القهوة، بل ليبيعها، لم يكن للرجل مقهىً من حجارة وزجاج وكراسٍ وطاولات، كان مقهاه في يديه: دلّة كبيرة يثبت في أسفلها الفحم المتحجر، وفوقه الماء والقهوة، يمسكها بيد، وباليد الثانية الفناجين، يفرقع بها فرقعة يعرفها رواد كورنيش المنارة في طرابلس كان الرجل مقهىً على الشاطئ.

ذات صباح- منذ أسبوع أو أكثر- كان المغدور يبيع قهوته، انتبه إلى أن أفواه الفناجين متسخة ببقايا سوداء من قهوة الأمس، ولابد من غسلها.. نزل على الصخرات الموصلة للماء، كأنه يستدعي البحر إليه ليرشف شفّة من قهوته، لبى البحر دعوته بسرعة، أتاه هائجاً كثور مستفز، ولطم صدر الرجل، ثم شدّه إليه، ولا من رأى، والذي رأى لم يجرؤ على التدخل بين البحر الهائج والرجل الضعيف، وأشعل نيرون لفافته بإحراقه روما، وابتلع موج طرابلس جثة بائع القهوة، وقذفها جنوباً، إلى أن عثر أمن السواحل على الجثّة طافية، لم تتحلل بعد. لماذا حفظتها ملوحة البحر سالمة إلى رأس بيروت، و.،....وقف الأستاذ منقذ واستأذن:

- ليتني الآن بحر، وأنت تدعينني لرشف قهوتك.

ابتسمت إيناس وجاملته:

- ماحدث لمشروع روايتك الجديدة؟

ابتسم أيضاً، ونفخ، ومرَّ بيده على شعر رأسه ورد:

- هذه المرّة سأطرقها من باب المسنين والعجزة، غداً سأذهب إلى "أدما" و"كفور" و"غدراس" تخصيصاً، أتسمحين الآن لي؟ "أورفوار".

وعلى باب "اللواء" أوقف سيارة أجرة، واستقلها، ولما نظر إليه السائق قال:

- إلى شارع فرنسا من فضلك: "حي أبو جميل".

في السيارة تذابلت عيناه،ودعتاه إلى النوم.. لا بل حدثتاه:

– نم يابيه.. لحظة وصولك إلى غرفتك... خذ فراشك بالطول والعرض ونم، حتى تنهض إلى دوامك الليلي في "الشروق"... ارتح... النوم سلطان... النوم مصدر نامَ. ومؤنثه... نامت نواطير مصر عن ثعالبها.

❑❑❑

العريف الأبله

قصة: غسان الجباعي

عزيزي القارئ

ما زلت أذكر تلك القصة البليغة التي حدثتني بها منذ سنوات: قصة "العريف الأبله والعلم"... لقد نسيت اسم العريف، ولكنني، طبعاً لم أنسَ تلك القطعة القماشية المقدسة التي ترفرف أبداً فوق السارية المعدنية في منتصف الساحة الرئيسة لمدرسة المشاة...

وأنت يا صديقي، أما زلت تذكر تلك القصة؟ أم نسيت؟

صدح صوت البوق النحاسي فملأ المكان هيبة، وانتباهاً.. وتسلل النحاس إلى الركب المشدودة المتوترة، فزادها يقظة وصلابة... وجلجل الإيعاز: "إلى العلم" ثم انطلقت قطعة القماش الملونة من القبضة الفولاذية وارتفعت نحو الأعلى متسلقة السارية المعدنية كي تواجه الريح..

إيه أيها الموشّى بكل الألوان.. من أنت؟ آلهة من القماش الحريري المشدود بحبل إلى سارية؟.. أم سفير التراب والدم إلى السماء الزرقاء؟ نصب للشهداء؟ أم للأحياء؟.. أم معلّقة كتبت بماء القلب فوق جدران الجسد..؟ إيه أيها الرفيق الخافق فوق كل الرؤوس كم أنت كبير..

سمع العلم خبطة قدم عسكرية قوية، فرنا نحو الأسفل ووجد رجلاً قصيراً يكاد يغرق في أرض الساحة..

وعندما لاحظ أنه يقف باستعداد كالعصا، وقد رفع يده اليمنى إلى حافة الجبين مؤدياً التحية، عندها رفرف بجناحه مرحباً وقال بنبرة رسمية:

– ماذا تريد مني أيها العريف؟

ارتعد العريف عندما سمع الصوت.. وانحلّت ركبتاه.. وكاد يهرب من المكان.. ولكن العلم خاطبه بلهجة رقيقة:

– لا تخف.. ماذا تريد؟

– سيدي العلم.. لقد.. لقد.. جئت أطلب منك إجازة..

– مني أنا..؟

– .. ماتت أمي..

– ولماذا لا تطلب الإجازة من قائدك المباشر؟

– لأنهم لا يصدقون.. يريدون وثائق..

– ألا تملك وثيقة..؟

– وكيف أحصل عليها وأنا هنا..

– وكيف أصدقك إذن..

– لقد نادى المنادي.. ألم تسمعه.. الليلة الماضية. الليلة الماضية. يقال إنك في سمائك تسمع كل شيء، وترى كل شيء، وتعرف كل شيء.. هل أبكي كي تصدقني..

– لا.. إذهب.. لقد منحتك إجازة لمدة أسبوع.. إذهب.. وارتفعت يد العريف اليمنى إلى حافة الجبين.. وتخشب الجسد الممشوق غير مصدق ما سمعته أذناه.. وصرخ به الحارس الذي كان يراقبه من بعيد:

– هيه أنت.. ماذا تفعل عندك في مثل هذا الوقت؟

– ها.. لا شيء.. لقد طلبت إجازة..

– إجازة.. من من؟

–.. من العلم.. نعم.. وقد منحني أسبوع..

– هل أنت سكران..؟

– لا.. لست سكراناً.. عندما تطلب من قائدك المباشر إجازة لسبب هام، ويرفض طلبك ماذا تفعل؟

– أتوجه إلى القائد الأعلى.

– وعندما يرفض الأعلى.. ماذا تفعل؟

– أتوجه إلى الأعلى منه طبعاً..

– وهكذا فعلت أنا.. طلبت إجازة من الملازم فرفض.. توجهت إلى النقيب فسخر مني.. طرقت باب العقيد.. وكدت أن أبكي فطردني.. وعندها توجهت إلى الأعلى.. هل يوجد في هذه الدنيا من هو أعلى مرتبة من العلم.. ها... قل لي هل يوجد..؟؟

بقي الحارس مسربلاً لا يعرف بماذا يجيب.. أما العريف فقد استدار فجأة وبحركة عسكرية توجه إلى مهجعه.. وعندما عاد من الإجازة بعد أسبوع قالوا له إنهم رفعوا له بطاقة بحث.. وعندما طلبه النقيب، وقف أمامه كالعمود، فصفعه النقيب بقوة وبصق في وجهه، فترنح..

– قلت لك ياحيوان إن الإجازات ممنوعة فتحديت أوامري، وتحديت قرارات السيد العقيد، ومنحت نفسك إجازة لمدة أسبوع.. أسبوع وعندما سلمه العريف الوثيقة مزقها، وقذف بها في وجهه.

– هيا إحمل بطانياتك فوراً واذهب إلى السجن.. عشرون يوماً مع طلب الزيادة.. أغرب عن وجهي..

في الطريق إلى السجن توقف على حافة الساحة، ووضع بطانياته وجلس عليها، وراح ينظر إلى العلم.. وتذكر وجه أمه الأصفر، وجثمانها المسجى بين نساء القرية.. ولكنه سرعان ما مسح وجهه بيديه، ومسح الصورة من مخيلته، وهم بالمغادرة، ولكنه سمع صوتاً ساخراً يناديه:

– لابأس أيها العريف.. لا داعي للحزن.. النقيب يضع ثلاث نجمات على كتفه.. أما أنا فأضع نجمتين.. رحم اللّه أمك..

إيه أيها الخافق فوق كل الرؤوس.. كم أنت كبير، وجليل، ومرتفع.

□□□

المشوه

قصة: ياسر خضر

– في اللحظة التي استدرتُ فيها إلى زوجتي المنزويةِ في إحدى زوايا المنزلِ، وجدتُها حاملاً، فاستغربتُ من منظرها لأنني أراها للمّرةِ الأولى على هذهِ الشّاكلةِ، ومما زاد استغرابي ودهشتي أنّها وضَعتْ حملَها فجأةً، فأحسستُ أن شعر رأسي قدْ وقفَ، بل ظننْتُ أنّ هذا الشّعرَ قد سقطَ قتيلاً.

– كان حملُها طفلينِ كبيرينِ وقفا لحظةَ ولادتهما على قدميهما، وما جعلني أقرُّ في نفسي أن الأمورَ طبيعيةٌ وقوفُ زوجتي بقربِهما وكأنّني أنا الذي أنجبْتُ هذين الطفلين ببطني وليسَ ببطنها وهي بأحسن حالٍ مني.

– حدقتُ في أحد الطفلين وقد بدا لي أنّه الأكبرُ، ربما لأنّهُ وقفَ بجانبِ أخيه التوأم فكان الأطولَ فانتابتني قشعريرةٌ ارتجفتْ منها أوصالي؟!!

تساءلتُ... ومن أسألْ؟ سألتُ نفسي بأنني هلْ ارتكبتُ ذنباً في حق هذا الطفلِ؟ وبدأ ضميري يؤنبنُي بقسوةٍ وبشّدةٍ، ووقفتُ ملياً، أتأملُ البشرَ، الكونَ، المرضى، الأصحاءَ، وفكرتُ أكثرَ في المشوهين.

– لو كان طفلي هذا مشوهاً في قدمه لاستطاعَ مع مرورَ الزمن، ومع الكبرِ التأقلمَ مع عاهتهِ، وإذا كانَ ذا اعوجاج في قدمه كان بإمكانه الحركةُ ولو ببطءٍ، ولكن لم يكن مشوهاً تشويهاً خَلقْياً إلى حدِّ التقززِ والإشمئزاز من منظره، أو ذا عاهة في قدمهِ أو يدهِ، ولم تكنْ أعضاؤه ناقصةً، ولكن يا لعجبي مما رأيتُه في وجههِ!!!

وجهٌ وثلاثة عيون، هذه العين الزائدةُ جعلتني أشعرُ بالذنبِ الكبيرِ نحوَه، شعرتُ في تلك اللحظات القليلةِ أنّ الدّنيا قد ضاقتْ بي إلى حدِّ الخناقِ.

– ثلاثُ عيونٍ، عينان كما هي أعيننا، والثالثةُ بجانبِ الأنفِ تحتِ العينِ اليمنى.

– أدركتُ أنَّ حالةً غير طبيعيةٍ تجتاحُني، تخترقُ أحشائي، تلتهُمني، أنَّ أمراً ما قدْ تغير، أو أنَّ موازينَ الكونِ قد تبّدلتْ.

– طفلٌ يسير لحظة ولادته؟ طفلٌ بثلاث عيون؟

– بالأمس كان الكونُ على ما يرام، كانتْ مقاييسه كما هي بالأمس، ما تغيَّر فيها شيءٌ ما الذي غيّرها الآن.

– من لايراودُه حلمٌ بطفلٍ جميلٍ، خالٍ من التشوهاتِ، ذي بشرةٍ صافيةٍ، نضرةٍ، وعينين جميلتين، وجسمٍ متناسقة أطرافهُ؟

– أينقلبُ هذا الحلمُ الجميلُ إلى واقعٍ مؤلمٍ، قاسٍ؟

– أخذتْهما عند صنبورِ الماء، وقامتْ بغسلهما، فلمْ أبدِ الدهشةَ جرّاءَ ذلك، ولكن اقتحمني صوتٌ من بعيدٍ، ربما كان من أعماقي، أو من عاداتِ ذلكَ الواقعِ، يأمرُني بالخروج فوراً للبحثِ عن اسمٍ لهذا المشوهِ فقط دون الآخر.

– أحسستُ لبرهةٍ من الوقتِ أنَّ ذاكرتي أصبحتْ كإحدى أشرطةِ الكاسيت الفارغة، لم أعدْ أتذكرُ اسماً واحداً لأعطيهِ وأهبَه لهذا المشوهِ، فخرجتُ بحثاً عن اسمٍ له ولوأنني عدتُ قبلَ المساءِ بدونِ اسمٍ له سوفَ يبقى طوالَ عمرهِ دونَ اسمٍ ينادى به.

– فكم سنكونُ مجحفين بحقِّهِ لو أنّنا حرمناهُ اسماً، فبالإضافة إلى تشويههِ سيبقى دونما اسمٍ أيضاً، ونناديه بلقبٍ يتعاركُ معه إلى الممات "المشوه"

– اختفيتُ من الوجود، إلى أين ذهبتُ؟ سألتُ من؟ عدتُ قبلَ غروب الشمس من المعركةِ، وكأنني ذهبتُ أحاربُ الواقعَ والزمنَ معاً، دون أن أجلبَ له اسماً. وكأن الأسماءَ كانتْ تباعُ بالأوزان في سوقِ الخضرةِ ولا نقودَ معي، بقيتْ اللحظاتُ الأخيرةُ، فتنفسْتُ الصعداءَ وأنا أهتدي إلى اسمٍ للمشوهِ، حينها انتهت مهمتي القاسيةَ فشعرتُ بالعرقِ يتصبّبُ من وجهي، فاستيقظتُ مذعوراً على واقعٍ أكثرُ قساوةٍ من واقعِ الطفل المشوهِ ولكن أجملُ ما فيه أنَّ تسميةَ الصّغارِ غير مقترنةٍ بالوقتِ والزمنِ وهذا ما يجعله جميلاًً بعضَ الشيء.

□□□

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

قراءات ... قراءات ... قراءات

الشخصية اليهودية في "جسر بنات يعقوب"

كثيراً ما حار الناس في فهم الشّخصية اليهوديّة التي تتميّز مكوّناتُها الكبرى بحبّ المال، واكتنازه، والحرص على جمعه، والشّحّ الشّديد في إنفاقه، والتّضحية بكلّ القيم في سبيل الحصول عليه، بالإضافة إلى اتّصاف هذه الشخصية بالمكر، واتّسامها بالقدرة على شدّة الاحتيال لبلوغ المآرب، وقضاء الحاجات، ولقد عُرفت شخصيّة اليهوديّ ببعض هذه الصّفات السّيئة، أو بهذه المثالب، أو بكثير منها، أو قل بأكثر من ذلك ممّا نذكره هنا: منذ الأزل. فلقد ألفينا في كتاب التّيجان الذي تعزى روايته إلى وهب بن منبّه ما يُثبت أنّ اليهود كانوا أهل مكر واحتيال منذ القرون الأولى لتكوّن جذور الحضارة في شبه الجزيرة العربيّة والشّام..

وتأتي رواية "جسر بنات يعقوب" للأديب الفلسطينيّ حسن حميد محاولة جادّة لتحليل بعض أبعاد هذه الشخصية المُلغزة المعقدة التي تقوم عناصر تكوّنها، كما سلفت الإشارة إلى بعض ذلك، على الحرص الشّديد على حبّ المال وجمعه وكنزه ولو كان ذلك على حساب القيم التي يُجمع النّاس في كثير من أنحاء العالم على التعلّق بها، واتّخاذها أسُساً لقيام المجتمعات الإنسانيّة..

ونودّ أن نتوقّف لدى ثلاثة مستويات في هذه الرّواية لنثير الحديث باقتضاب شديد عن كلّ من المستويات الثّلاثة:

أوّلاً: المستوى المضمونيّ:

وينهض مضمون هذه الرّواية على الإشارات الرمزيّة الذّكية إلى كيفية اقتحام اليهود على العرب في عقر ديارهم، وإلى كيفيّة تسلّلهم إلى فلسطين قبل المنطلق الفعلي في احتلالها، وإلى كيفية استيلائهم على أراضٍ، لم تكن لهم في أصلها، بالتّرغيب والتّرهيب طوراً، وبالإغراء بكلّ الوسائل الجماليّة الماديّة الممكنة التي تأتي أجساد النّساء العاريات في مطلعها أطواراً أخرى..

فيعقوب، وهو الشّخصيّة المركزيّة في الرّواية (وهو أيضاً الشّخصية المحوريّة التي تستقطب من حولها كلّ القيم والطقوس الكهنوتيّة اليهوديّة، كما تمثّل الرّمز إلى إسرائيل بكلّ ما تمّ حول قيامها من مؤامرات ومناورات) لا يرعوي في أن يتاجر بامرأته فيحملها على بيع جسدها الغضّ إلى الحلاق الأرمنيّ الذي أراد منه يعقوب تعليمه مهنة الحلاقة مقابل أن تشتغل زوجه في بيته منظفة، وقدّمها إليه على أنّها أختُه لا زوجُه..

ولمّا كانت تلك المرأة جميلة جدّاً، ثمّ لمّا كان الأرمنيّ عزباً وحيداً في بيته امتدّ طرْفه إلى المرأة التي كان يظنها فعلاً أخت يعقوب لا زوجه، فبدأ يحملها على المحظور، فاشتكت ذلك إلى زوجها اليهوديّ على أنّ الأرمنيّ يفعل بها ويفعل.. فقال لها: "اصبري"! ولمّا أخبرته أنّه "يحتضنها، قال لها اليهودي زوجها: "اصبري"! ولمّا ذكرت له أنّه "يُجبرها على خلع ثيابها، قال لها أيضاً: "اصبري! وهكذا إلى أن قالت له، وقد طار صوابها:

إنّ الأرمنيّ يريدها زوجة شرعاً وعلى مرأى من النّاس وبمعرفتهم: فقال لها حاولي إقناعه أن يتمّ الزّواج سرّاً!.. (جسر بنات يعقوب، ص144).

ولقد كان كلّ ذلك من أجل أن تجمع له زوجُه شيئاً كثيراً أو قليلاً من المال، أوّلاً، كما لم يرعو يعقوب، من بعد أن تُوفّيت في أن يتاجر ببناته الأربع: الكبرى نانا، ثم جوديت، ثمّ ميمونة، والصّغرى.. كما نجد صديقه اليهوديّ الآخر (والشخصيّة الثانية من حيث الأهميّة في الرّواية)، وهو سليمان عطارة يحمل ابنته الوحيدة على المتاجرة بجسدها من أجل جمع المال، ومن أجل الاستيلاء على معصرة الرّجل اللبنانيّ عبّاس الشّهوانيّ، وذلك حين أغراها بصاحب المعصرة فأضاع ثروته من أجلها، وفقد معصرة الزّيت المربحة التي كان يمتلكها في سبيل جسدها.. ولقد حصل لأبيها أموال طائلة بفعل ذلك، كما حصلت أموال طائلة ليعقوب الذي كان حمل نانا ابنته الكبرى على التّزوّج برجل فاحش الثّراء عجوزٍ، فاضطرّ إلى قتلها بعد أن شاهدها وهي تخونه مع أحد عمّاله في اصطبل للدّوابّ..

وعلى الرّغم من الأموال الطائلة التي حصلت لهؤلاء اليهود في أرض غير أرضهم أصلاً، فإنّ نهاية يعقوب تكون على يد رجل عربيّ.. ولقد كان السّبب في موته كذبُه على الأهالي أنّه طبيب بارع في مُداواة كلّ الأمراض والعاهات، ومن ذلكم: الأمراض التناسلية النّسويّة فكان يحمل النّساء العاقرات، أو اللآئي كان الحمّل يتباطأ عليهنّ فيُصبنهنّ بقلق شديد، على أن يعرّي أجسادهنّ أمامه كرهاً.. وربّما كان يُنزي عليهنّ الفتى رحمون ليعلّقن منه فيُعزى ذلك إلى براعته الطبّيّة، لا إلى فحولة رحمون.. فضبطه ذات يوم زوج لسيّدة ابتليَت بمكر اليهوديّ وكذبه، فدُفع البعل إلى الغرفة المجاورة التي فوجئ بحليلته وهي عارية كما ولدتها أمّها واليهوديّ أيضاً عار أمامها.. ممّا جعل الزّوج يبادر إلى قتلهما معاً..

وحين ابتنى يعقوب، من قبل ذلك، خاناً للمسافرين لم يدفع في بنائه ولا في جمع حجارته ونقلها ريالاً واحداً، بل كان كلّ ذلك بفعل إغراء بناته بالبنّائين والعملة، تحت جنح الظّلام، إلى المُضاجعة والمخادنة.. ثمّ لمّا تمّ بناء الخان لم يكن خاناً عاديّاً لنوم المسافرين وراحتهم، وإنّما أمسى ماخوراً لبناته الثّلاثِ اللّواتي أمسين بغايا، وبمن فيهنّ جوديت التي كان يعقوب زوّجها من سليمان عطارة العجوز البشع، ولكن الغنيّ الموسر في الوقت ذاته، من أجل الاستيلاء على ماله بواسطة ابنته الحسناء..

وتبدو شخصيّة اليهوديّ متضامنة مع اليهودي، في هذه الرّواية، ما لم تتعارض المصالح في جمع المال واكتسابه، فإن تعارضت تلك المصالح يستحيل اليهوديّ إلى ماكر يمكر بصاحبه إن استطاع المكرّ به.. واليهوديّ الذي يقع تحت مكر صاحبه، لا يقع سذاجة من رأيٍ، ولا ضعفاً من احتيال، ولكن تحت تأويل مختلف لما سيتولّد عمّا سيقع..

والرّواية تصوير، بأدبيّة جميلة، لبداية احتلال اليهود لأرض فلسطين بخاصّة، ولتعامل اليهود مع بعضهم بعض من وجهة، وتعاملهم مع غيرهم من وجهة أخرى، بعامّة.. غير أنّ هناك عناصر من مضمون هذا العمل لم تكتمل بلورتها مثل عدم اكتمال بلورة شخصيّة العجوز التي آثر النّص تركها تحت ظلام الرمزيّة، ومثل شخصيّة سليمان عطارة التي أهملت لدى نهاية الرّواية من حيث كان يمكن احتلالها الموقع الأوّل الذي كانت تحتلّه شخصيّة يعقوب بعد مقتله، ومثل شخصيّة البنتين الاثنتين: ميمونة، وأختها الصغرى حيث تبدوان كأنّهما مقحمتان إلاّ حين مشاهد إزماع يعقوب، الأب، على التضحية بإحدى بناته الثّلاث في بعض الفصول الأولى..

والحقّ أنّ مضمون هذا النّص الروائيّ لم يحلّل الشّخصيّة اليهوديّة وحدها، ولكنه حلّل أيضاً، من حيث يشعر أو لا يشعر، الشّخصيّة العربيّة التي

يقدّمها على أنّها تعبد جمال المرأة، ولا سيّما المرأة الأجنبيّة، وتضحّي في سبيلها بكل المال التي تملك، كما تصوّرها على أنّها بسيطة، أو قلْ ساذجة، وعاطفيّة بل مندفعة.. ولعلّ ذلك يمكن التّمثيل له من هذا النّصّ الرّوائيّ يقول يعقوب لابنته جوديت وهي تسأله عن أمر هؤلاء الغرباء الذين نزل هو وبناته الثّلاث بينهم دون أن تعرف البنات الثّلاث شيئاً عن نزوح الأب الغريب الأطوار إلى نحو أرض ليست له:

"هم أهل عاطفة: يشاهدون فينفعلون"!! (جسر بنات يعقوب، ص162).

ثانياً: المستوى السّرديّ:

وأمّا على مستوى تقنيات السّرد فإنّ هذا النّصّ الرّوائي عمد إلى اتّخاذ تقنيّة سرديّة قد يمكن تصنيف بعضها ضمن تقنيات السّرد المتمحّض للرّواية الجديدة، ومن ذلك تلك المقدّمة التي يذكر فيها المؤلف أنّ حكايات هذه الرّواية كانت أصلاً مدوّنة في كتاب مخطوط منذ زهاء سبعة قرون.. كما تعدّ تقنية الحواشي، والهوامش والتّذييلات، والتّفاصيل التي تكتب آخر كلّ فصل من الرّواية: من المظاهر السّرديّة الجديدة في كتابة الرّواية العربيّة، وذلك على الرّغم من أنّها في بعض الأطوار تسيء إلى حبل السّرد أكثر ممّا تنفعه، إذ ما أكثر ما تلامس به المباشرة.. عوض أن يترك الأمر للقارئ لكي يستنتج ما يشاء له هواه وذوقه وذكاؤه أن يستنتج.. فتلك الحواشي، إذن، شرح جميل للقرّاء البسطاء، أمّا بالقياس إلى القرّاء المحترفين، فإنّه كثيراً ما يستحيل إلى مجرّد تعليق بارد ثقيل، كما قد يبدو ذلك، مثلاً، في أمر الحاشية التّاسعة وتفاصيلها..

ثالثاً: المستوى النّسجيّ:

يتميّز نصّ رواية "جسر بنات يعقوب" بجملة من المميّزات النّسجيّة، أو السطحيّة يمكن أن نذكر منها خصوصاً ثلاثة:

أوّلاً: دقّة الوصف وتفصيله:

إنّ الوصف في أيّ عمل سرْديّ لا مناص منه، ولا محيد عنه، ولكن المسألة تظلّ مرتبطة بنسبيّة هذا الوصف، ذلك بأنّه كلّما كثر الوصف في العمل السّرديّ وتفاقم، أفسد مسار السّرد وأفضى إلى إبطاء حركته. وإذا كان لا مناص، كما سبق أن قرّرنا، من الوصف في الكتابات السّرديّة، حيث لا يمكن أن يتمّ السّردُ بدون وصف، بينما يمكن أن يتمّ الوصف بدون سرد: فإنّ العيب في الإكثار من هذا الوصف..

(يراجع كتابنا: "في نظريّة الرّواية"، ص283-303، عالم المعرفة، الكويت، كانون الأوّل، 1998).

لكن يبدو أنّ الكاتب، في عمله هذا، كان يحاول توزيع هذه اللّوحات الموصوفة، ويباعد فيما بينها، بحيث لا تكاد تجدها إلاّ هنا وهناك من النّصّ ممّا قد يجنّبه الوقوع في ذلك المحظور الذي أومأنا إليه منذ قليل..

إنّ قارئ هذا النّصّ ليحس أنّ المؤلّف كان يتعمد التوقف بتفصيل، لدى وصفه الأشياء (المناظر والأماكن..)، والشّخصيات (الملامح والأمزجة..)، وذلك لدى أمور بعينها لمحاولة رسمها باللّغة رسماً مفصلاً إلى أبعد حدود التفصيل.. ويمكن أن نمثل للأمر الأوّل بنصين اثنين وصفيين:

1-"من على بُعْدٍ، بدتْ ليعقوب وابنته الكبرى، بيوتُ الشّماصنة متناثرةً على مساحات واسعة من الأرض، كأنّها توازعت الجهات وانفردت بها وحدها، بيوت متوسّطةُ الارتفاع، رماديّة اللّون، زنرت حجارتها خطوط بيضاءُ من حوار النّهر، مسيّجة بسياجات عريضة من أغصان شجيرات السّدر الشّوكيّة، أسيجة تحول دون مرور النّاس والدّوابّ كيفما أرادوا، بيوت لا تؤتى إلاّ مواجهةً، وقد افترشت بعض جهاتها الحواكير، وأشجار الكينا العالية، وأشجار الزّيزفون والحور: الحواكير التي بدت قفراً بعد ما نفضت أوراقها الخضر ونباتاتها عنها، بيوت شديدة التّشابه بالمداخل، والأسيجة، والأبواب، والنّوافذ، والأسطحة، والمصاطب، المصاطب الباردة مساء والتي تمتلئ بالنّاس عند الغروب، أو ما بعد الغروب بقليل، والتي يرمي الأهالي فوقها التّعب، والأحاديث، والحكايات القديمة والذّكريات، والتي يخطبون فوقها لأولادهم وبناتهم، أو يعقدون صفقات البيع والشّراء والمبادلة، تلك المصاطب المُنارة بالفوانيس، أو ضوء القمر، والتي فوقها يتوارثون تاريخهم وتاريخ أجدادهم من قبل..."(جسر بنات يعقوب، ص159).

لقد تعمدنا الاستشهاد بكلّ هذا النّصّ، على ما قد يبدو في ذلك من بعض الطّول، لنري القارئ الذي لم يسبق له قراءة هذه الرّواية كيف كان الكاتب يتعمد التفصيل في وصف الأشياء، ويسعى إلى التدقيق في هذا الوصف حتّى كأنّه، فعلاً، يصف أحياناً حقيقية.. إنّ هذا النّصّ يكشف للقارئ عن مدى عناية الرّوائيّ بوصف المناظر، والأشياء، والنباتات، والأشواك، والأدوات، والمرافق التي كان النّاس يرتفقون بها في ذلك المجتمع الريفيّ البسيط الذي تجري فيه أحداث هذه الرواية، وتضطرب في أحيازه شخصياتها.

ولقد يذكّرنا بعض هذا بازدهار الوصف في النّصوص السّرديّة للرّواية في عهودها الذّهبية، كما يصادفها شيء من ذلك مثلاً في رواية "مدام بوفاري" للأديب الفرنسيّ جوستاف فلوبير.

2-ولقد كانت الرّغبة العارمة في الحرص على هذا الوصف تبلغ بالكاتب حدّاً يقدّم لنا لوحات من الطبيعة البديعة تذكرنا بالأدب الرومنتيكي، كما قد يمثل ذلك في هذا المقطع الوصفيّ مثلاً:

"كان صوت حجر المعصرة يصل إليهما صافياً كأنّه الرّنين، كما كان صوت هدير الطواحين مسموعاً أيضاً وفي جلبة راعدة، وقد راق النّهار بضوئه، ودفئه، وصفا بهدوئه العميم. وعلى مقربة منهما كانت بعض طيور القطا تهبط وتعلو بين حين وآخر على شكل حبال متصلة من البياض والسّواد كأنّها تبحث عن طعامها بكلّ ذلك الهدوء والطّمأنينة، وخدر الطّيران اللّذيذ، أو كأنّها تلاعب الهواء وتناوره كلّما أدار لها ظهره أو صدّ عنها، أو كأنّها زينة للمكان إن غابت فلا تلبث أن تعود، أو كأنّها نقش ناعم ملوّن في ثوب نسائيّ شفيف.."(م.س، ص228).

ويمكن أن نتوقّف لدى نموذجين اثنين آخرين، كما كنّا جئنا ذلك بالقياس إلى وصف الأشياء،

يتمحّضان لوصف الشّخصيات:

1-"(...) لقد أحبّ حنا، امرأة جميلة اسمها بديعة كأنّها الضوء، أو الماء الصّافي النّثيث امرأة.. بستانُ أنوثةٍ ولطف، منارة كالنّهار، طويلة ممتلئة، وصافية كالرّخام. صدرها رابية، وشعرها الطويل أراجيح للهواء، بعيدة كالحلم، ودانية كالمواقيت في مواعيدها، مشيتها زينة، ووجهها كالفنار"(م.س.ص30).

2-كان عمّال المقلع مشغولين بتقطيع حجارة سوداء، وأخرى بيضاء لنفر من الأهالي، وكانوا قد اتفقوا عليها مع صاحب المقلع الذي ينادونه باسم العبوسيّ، وهو رجل ربعة، ممتلئ الجسد، واسع الصّدر، كبير الكفّين، منتفخ الخدّين، أنفه أقنى، وشفتاه رقيقتان، مغلقتان بشاربين أسودين (كذا) كبيرين، وحاجباه كثّان، تعلوهما جبهة عريضة مغبرة، يبدو كأنّه جزء من المقلع.."(م.س، ص294).

ثانياً: تناصّ الشّخصيّات:

لا نريد أن نتحدث عن مفهوم التّناصّ الذي كتب النّقّاد العرب المعاصرون عنه، متأثّرين بكتابات النّقّاد الفرنسيّين خصوصاً، بعلم طوراً، وبغير علم طوراً آخر، وهو المفهوم الذي خضنا فيه نحن أيضاً كثيراً مع الخائضين في كتابات لنا منشورة هنا وهناك.. فلو جئنا نكتب، تارة أخرى عن ذلك، لما أمنّا أن لا نخلص نجيّاً إلى ما نريد أن نخلص إليه في هذا المقام..

وإنّنا نلاحظ أنّ الروائيّ كان كثيراً ما يوظّف أحداثاً تاريخيّة، وقصصاً دينيّة فيتناصّ معها، ويفيد منها في نسج عمله السّرديّ، ولعلّ مما يمكن

ذكرُه هنا على سبيل التمثيل له، والإيماء إليه:

1-إنّنا نجده يتناصّ مع قصّة يحيى بن زكريّاء، أو قل مع قصّة زكريّاء حين بُشّر بميلاد غلام له اسمه يحيى لم يجعل الله له من قبل سميّاً، كما وردت في صدر سورة مريم:

"لكنّ العجوزيْن، وفي ذات صباح مبكّر، استيقظا وهما ممدّدان في فراشهما، على بكاء طفل صغير، هو ابن يوم أو يومين، يبكي بصوت عالٍ ومتواصل، قربهما في صباح بكر شاسع الهدأة والضّياء. فتبادلا النّظرات، وحالة من الهلع والخوف تلفّهما. وتساءلا بجزع من أين جاء الطّفل، وكيف؟! ومن حمله إليهما؟ ولماذا اختيرا هما، لا غيرهما، ليكونا أبوين له؟ وكيف بمقدورهما العناية به ورعايته وقد تقدّمت بهما السّنّ؟(..) ولمست المرأة العجوز بطنها، وحاولت النّهوض، فما استطاعت. كانت بطنها المنفوخة قد طرحت ما فيها، فغرقت رجلاها بسوائل لزجة، وابتلّ الفراش واللّحاف أيضاً. والمرأة العجوز لا تدري ما الّذي حدث..؟ (م.س،ص24-25).

فهذا النّصّ كما نرى يذكّرنا، بوضوح، بقصة زكرياء وامرأته العجوز حين وهبهما الله الصّبيّ يحيى، بعد اليأس من الإنجاب..

2-إنّنا نُلفيه يتناصّ أيضاً مع قصّة حيّ بن يقظان لأبي بكر بن طفيل، كما قد يدرك بعض ذلك من هذا النصّ: "..." فلقد جاءهما (الأبوان العجوزان) الطّفل، وجاءت رزقته معه، حتّى الحليب جاءت به الغزالة..

ومن ذلك الصّباح سُميَ الطّفل حنّا، فنما وكبر على حليب الغزالة التي لم تفارقه أبداً (كذا)، فعُرف بابن الغزالة.."(م.س،ص28).

3-ولقد وقفنا على مجاز سردي آخرّ يتحدّث فيه الرّوائي عن ثلاث راهبات كنّ يُخفين نعومة أناثتهنّ، ويبدين خشونة الرجال أو شيئاً من مظاهرهم الذّكوريّة على الأقلّ.. ودون أن نتمسّك بما سنقول فإنّنا ننبّه فقط إلى أن الرّوائيّ المغربيّ الطّاهر بن جلون كان عرض لمثل هذا الموقف في روايته "ليلة القدر" حيث إنّ الشّخصيّة المركزيّة لعمل ذلك الروائيّ كانت تنهض عقدة سلوكها في القسم الأوّل منها على إخفاء ملامح أناثتها، والاجتهاد في الضغط على ثدييها النّاهدين حتّى لا يبدوا للنّاس فيستكشفوا أنّها فتاةٌ لا فتىً.. يقول حسن حميد:

"وانفردت الرّاهبات الثّلاث بالدّير، وقد لبسن جميعاً الزّيّ الرّجاليّ فقصّرن شعرهنّ باستمرار، وكلّما طال، بحيث يظلّ في الحدّ المقبول والمعقول، وأخفين جمالهنّ بطرُق (كذا) شتّى، وابتعدن عن حركات النّساء وهجرنها، كما تدرّبن على حركات الرّجال وتصرّفاتهم حتّى اعتدنها، فصارت جزءاً من سلوكهنّ. لكن ظلّ أكثر ما يعذّبهنّ ويحرجهنّ أمام الآخرين هو نعومة أعضاء أجسادهنّ وأنوثتها، وكذلك وجوههنّ الملط.."(م.س.ص44).

فمن هذا القاصر السّاذج من النّاس الذي لا يستطيع التّمييز بين هيئة المرأة التي تتنكر في صورة رجل، من الرّجل الحقيقي؟ وكيف يمكنها أن تُخفي صدرها النّاهد، وقد ألفينا الكاتب نفسه، منذ قليل، يصف صدر الشّخصيّة بديعة بأنّه ناهد كالرّابية!

فأنّى للمرأة أن تستطيع مواراة هذه الرابية..؟ ثمّ كيف سيخفى على النّاس صوتُها الرّقيق، وجسدها الأنيثُ، وبشرتها النّاعمة، ووجهُها الأمرد..؟

إنّنا، وبغضّ الطرف عن مسألة من تأثّر بالآخر: هل الطّاهر بن جلون، أم حسن حميد، أم لا أحد منهما تأثّر بصاحبه بافتراض عدم الاطّلاع، وإنّما هو مجرّد توارد خواطر..، فإنّنا لا نجنح لتحبيذ التّعامل مع مثل هذه الشّخصيّات التي يصعب على القارئ تقبّلها، ومن ثمّ قد يكون سلوك الرّوائيّ مغالطة لقارئه، أو استخفافاً بذكائه وإدراكه..

وهناك تناص آخرُ في بناء الشّخصيّات الرّوائيّة في هذا العمل السّرديّ يمثّل في قصّة الذّبيح (اسماعيل أو اسحاق) بن ابراهيم، وذلك حين همّ يعقوب بالتّضحية بإحدى بناته أمام الجسر، وما صاحب ذلك من محن وأهوال كابدتها البنات الثّلاث..

ثالثاً: لغة السّرد:

لقد وقد اللّهج باللّغة وكيفيّة التّعامل معها في أيّ إبداع أدبيّ منذ القدم، وفي جميع الآداب الإنسانية، ولكن هذا اللّهج ازداد منذ منتصف القرن العشرين، وكلّما تقدّم بنا الزّمن، ازداد الإيلاع باللّغة ونسجها، والكلف بهذه اللّغة واللّعب بها.. ولذلك لا يجوز أن نتحدّث عن شيء من نصّ هذه الرّواية الطّويلة دون التوقّف، ولو على هون ما، لدى لغتها لنقول فيها قولاً ما..

لكنّ اللّغة التي يتحدّث عنها عامّة نقّاد الرّواية الغربيّون إنّما تنصرف إلى جماليّة النّسج، أو قل: إلى خصوصيّة النّسج التي يختارها الرّوائيّ وهو يؤلّف ما يسرد السّارد فتطبع نصّه بطابع أسلوبيّ خاصّ.. بينما حديثنا نحن عن اللّغة، في الأدب العربيّ، كثيراً ما ينزلق ممّا يتحدّث عنه النّقّاد الغربيّون- أي من

جماليّة اللّغة وخصائص الأسلوب ومميّزات النّسج- إلى مجرد الحديث عن الأخطاء الإملائيّة والنّحويّة واللّغوية التي تشيع في عامّة الكتابات الرّوائيّة العربيّة المعاصرة.. ويبدو أنّ رواية "جسر بنات يعقوب" لم تُفلت، هي أيضاً، من بعض هذه الهنات..

حقّاً، إنّ لغة "جسر بنات يعقوب" لغة جميلة في كثير من نسوجها، وكثيراً ما تلامس الشّعريّة في مستواها الأعلى، كما قد يتّضح من بعض ما مثلنا به من أوصاف، وخصوصاً لدى وصف مواطن الجمال، ومواقع الطبيعة.. غير أنّ ذلك ما كان ليحظر علينا أن نذكر أنّ هناك ألفاظاً كثيرةً، في مواطن كثيرة أيضاً، إمّا أنّها لم تستعمل في مواقعها الدّلاليّة التي كان يجب أن تستعمل فيها كاختصاص الحمار بالطّعام بدل العلف (ص125)، وكاختصاصه بالنّطح بدل الركل (ص129)، وكاختصاص الشّرق بالدموع بدل الصّوت، وكاختصاص التظليل بالتّضليل في قوله: "لقد ظلّلتنا الكلاب مرّات عديدة"ص256)...، وإمّا لأنّ هناك لحناتٍ كثيرةً قد يكون أكثرها عائداً إلى الأخطاء المطبعيّة التي لم يعتنَ بتصحيحها على النحو المطلوب.. بيد أنّنا نُحسّ، مع ذلك، في مواقع معيّنة أنّ ذلك ربّما كان يعود إلى السّهو الذي يقع فيه بعض الكتّاب، كما يمثّل ذلك في العبارات الآتية:

*كانت صفيّة في مشاوير يوم الأحد جذلى، ضحوك، تركض.. (م.س، ص65).

*وعدد أزرّتها، ولونها (ص71).

*وكانت إذا ما أكلت تقسم الطّعام نصفين: نصف لها، ونصف لزوجها (ص32)

*أفسدت عليه كلّ الشروحات والتفاصيل(ص102)

*بدا الجسدان، فعلاً، كأنّهما جسداً بشريّاً واحداً (ص150).

*وعلماً بأنّ الصّفحتين متباعدتين كثيراً (ص333).

وهناك ظاهرة أخرى تمثل في الوقوع تحت الاستعمالات المحليّة مثل استعمال الباء بدل من" في" في كلّ الأفعال المتعدّية بحرف الجرّ مثل:

*وذابت نانا بأيّوب (يريد: "في أيوب"، ص244).

*وحار السيّد بأمره (ص242).

*فيطمعون بهما (ص228).

والحقّ أنّ لغة هذه الرّواية البديعة يجب أن تصحّح أخطاؤها التي على قلّتها فإنّها توشك أن تشوّه جمالها، وتُفسد شكلها، بما تصدم به عين القارئ وذهنه وهو سيتمتع بقراءتها، وهي المتعة التي وقعت لنا نحن حين قرأنا نصفها الأوّل في الشّهر السابع من سنة ثمان وتسعين وتسعمائة وألف في دمشق، ولم يتح لنا إكمال هذه المتعة إلاّ في شهر كانون الثاني من عامنا هذا، في جلسة طويلة، بمطار الجزائر. ونعتقد أنّ هذا النّصّ السّرديّ ليس عاديّاً، ونرجو أن يتاح له من الحظ ما يقيّض له مخرجاً يصوّره في شريط سينمائيّ يستمتع بجماله الغامر عامّة النّاس.

❐

قراءات ... قراءات ... قراءات

دراســــة في روايـــــة " البحث عن الظلام "

لحســـن صقـــر

1 - سلطة السرد:

"هانحن نلتقي ثانيةً، أنا وأنت وجهاً لوجه، كما لو أن كل شيء يجري في الحلم. إنه لقاء من نوع خاص، ذلك لأنّه قسري، لم يسعَ إليه أي واحد منا، حتى ولم يرغب فيه".(1).

تحدّد افتتاحية الرواية هذه الصيغة السردية والإيقاع السردي لرواية "البحث عن الظلام"، وترسم الاستراتيجية السردية التي تشكّل بنية الرواية الفنية، كما تخبّئ الدلالات العميقة الكامنة في الشكل الذي تختاره الرواية لتقديم نفسها. فالفعل السردي المباشر- الذي يحتلّ مساحة الرواية كلّها- نوع من السلطة التي يمارسها الراوي. وتتم ممارسة هذه السلطة على مستويين اثنين:

أولاً: السلطة التي يمارسها الراوي - السجين، أحمد مصطفى بركات على السلطويّ- السجين محمود منصور بركات الذي سبق له أن أرسل ابن عمه- الراوي إلى السجن بغية تدمير حلقته "الإرهابية"، والذي زُجّ بعد ذلك في الزنزانة نفسها نتيجة تقلّب في موازين السلطة، في زنزانة ضيقة من خلال إخضاعه لخطاب سردي متواتر يحدّد فيه الراوي رؤيته للعالم والتاريخ والوجود.

ثانياً: السلطة التي يمارسها الراوي على القارئ بواسطة الفعل السردي الذي يحطّم جدران الزنزانة الضيقة وينفتح على فضاءات تَلَقّي النص السردي.

عبر هذين المستويين - الواقعي والمجازي- تكتسب الرواية زخمها السردي وتحقق أحد إنجازاتها الرئيسة، وسوف أبدأ بالمستوى الثاني.

أن تسرد حكايةً يعني أن تمارس سلطة؛ حتى أن فعل السرد يُسَمَى "سلطة السرد" كما أنّ كلمتّي "AUTHOR" و"AUTHORSHIP" ("التأليف" أو "الكتابة") - في اللغة الإنكليزية- تشتركان في جذرهما اللغوي مع كلمة "AUTHORITY" ("السلطة") ولكن في هذه الحالة، كما في الحالات الأخرى كلّها، ليست السلطة شيئاً مطلقاً؛ أي إنّها ليست شيئاً كامناً في فردٍ معيّن أو في خطاب ذلك الفرد. إنها "علائقية"، نتيجةُ فعلٍ يقوم على منح السلطة من قبل أولئك الخاضعين لها؛ ولذلك فهي شيء يجب استحقاقه بجدارة. ففي الأدب، نحن على استعدادٍ لحرف انتباهنا عن المواضيع المختلفة الممكنة وتوجيهه نحو نصٍ معين بغية تحصيل نوع من المكافأة الفكرية أو الجمالية من ذلك النص.(2). كما تعلّمنا الإيتيمولوجيا" (الدراسة العلمية لجذور الكلمات وتاريخها وتغيّر معانيها) أن الراوي هوَ الشخص الذي "يعرف". فكلمة "NARRARE" في اللاتينية، تعني: يقصّ ويحكي، ويُفتَرَض أنها مرتبطة بكلمة "GNARARE" التي ترتبط بكلمة "GNARUS" التي تعني:العارف والماهر، وبالتالي الشخص الذي "يعرف". ولذلك يمكن للمرء أن يستنتج أن دافع القارئ (أو المستمع) في تخويل سلطة السرد يكمن في توقّع الحصول على "المعلومات". فالراوي كما يصرّ وولتر بنيامين (الذي يفرّق في هذا السياق بين "الراوي" و"الروائي")، هو شخص لديه "تجربة" يقصّها.(3). ومع ذلك فإن قصَّ التجربة ينطوي على مشكلة: فبما أن فعل السرد هو عملية انفتاح - حيث يتم نقل المعلومات التي تشكّل مصدر السلطة السردية إلى القارئ - فإن الراوي يتخلّى عن أساس سلطته من خلال فعل ممارستها نفسه. وعلى الرغم من الحِيَل المتواصلة للحفاظ على اهتمام القارئ من خلال التشويق والتأجيل، تبقى الحقيقة التالية: في نهاية السرد "الناجح" (أي، السرد الذي يتابعه القارئ حتى النهاية)، يكون الاهتمام الذي خَوّلَ فعلَ السرد بالسلطة قد دُمِّرَ تماماً. ولذلك يمكننا الافتراض أن دافع الراوي مماثل لدافع القارئ ويتكئ على الافتراض القائل بمبادلة الربح بالخسارة. فحيث يقدّم القارئ اهتمامه مقابل المعلومات أو المتعة الجمالية، يضحّي الراوي بالمعلومات وجهد الصياغة الفنية مقابل شكلٍ من أشكال الاهتمام.

إن القصص ليست بريئة، والقَصّ لا يكتسب أهميته من "الوضع" فقط (أي، العلاقة بين الخطاب وسياقه، والتي ينتج عنها المعنى)، ولكنه يتمتع أيضاً بالقدرة على تغيير الأوضاع الإنسانية. فسرد القصص يُنتِج تحوّلاً يمتلك نفسه بنيةً سردية، ولكنه تحوّل يؤثر في العلاقات ويُنتِج التاريخ، سواء داخل فضاء النص السردي أو خارجه ("ألف ليلة وليلة"، "قبلة المرأة العنكبوت" لمانويل بوي،الخ).

إن الطريقة المثلى لوصف السرد هي وصفه على أنه ظاهرة "إجرائية"؛ بمعنى أنه يلعب دور الوسيط في التبادلات التي تُنتِج التغيير التاريخي. وهو إجرائي أيضاً، بمعنى أن هذه الوظيفة نفسها تعتمد على "عَقْدٍ" مبدئي، على تفاهم بين المشاركين في التبادل حول غرض الوظيفة السردية، أي "مغزاها" (إذ إن مفهوم "المغزى" هو الذي يعطي للمعنى طبيعته السياقية؛ إذ يمكن للقصة نفسها أن تكتسب معاني مختلفة عندما يتم سردها في "أوضاع" مختلفة). وعلى الرغم من أهمية المضمون السردي، إلا أن هذه الاتفاق التعاقدي على المغزى هو الذي يعطي الخطاب معناه. وفي هذا السياق تعبّر النصوص السردية، بشكل عام، عن وعيها الخاص للأساس الإجرائي للتفاعلات السردية.

وفي هذا السياق، عليّ أن أوضّح هنا الفرق بين سلطة السرد والسلطة المؤسساتية، لأن المقارنة بين هاتين السلطتين شائعة في النقد الأدبي الحديث. فالنصوص السردية تتمتع بسلطة "الإغواء"؛ أي القدرة على تحقيق السلطة وتوليد الاهتمام (سلطة الراوي، واهتمام القارئ) في وضع تغيب عنه السلطة. وإذا أطلقنا على هذه السلطة "سلطة الإغواء"، فهذا لأن الإغواء، بالتعريف، هو ظاهرة إقناع، أي إنه لا يمكنها الاعتماد على القوة أو السلطة المؤسساتية لأنها وسيلة لتحقيق السيادة في غياب أدوات السيطرة هذه، إنها الوسيلة المتوفرة للأشخاص الضعفاء في وجه الأقوياء. إن حقَّ سرد القصص يعتمد دائماً على وجود "مغزى" يدركه القارئ ويقبله.

وبهذا المعنى فإن "المغزى" وتأسيس "السلطة" (أي، السلطة التي تُمِكّن الراوي من السرد هما طريقتان لوصف الظروف الوضعية نفسها. إن بعض أوضاع السلطة- مثل السلطة المهنية للقضاة والأطباء والمدّرسين، الخ... يتلقّى الدعم والمساندة من السلطة المؤسساتية لأنه جزء من آليات عملها؛ أما سلطة الراوي فهي خالية من الدعم الخارجي وتعتمد بشكل كلّي تقريباً على "الاهتمام" الذي تثيره الحكاية في القارئ (أو المستمع). ولهذا السبب فإن هذه السلطة ضعيفة جداً، إذ إنّها تعتمد على السلطة السردية التي يمنحها القارئ للراوي والتي يمكن انتزاعها منه بسهولة وسرعة بالغتين. ولذلك على الراوي اتباع تكتيكٍ معين للحفاظ على سلطته كراوٍ.

وعلى هذا الراوي أن يُبدي قدرةً على اختراق فضاءِ الآخرَ دون امتلاكه". وأن يمارس فناً يكون بمثابة "فنّ تسجيل النقاط.... وهنا، أيضاً، فإن ما يميّز الخطاب هو الطريقة التي يتحرك بها أكثر من ذلك الذي يحاول أن يُرِيَه."(4).

هذا بالنسبة إلى المستوى الثاني، أما بالنسبة إلى المستوى الأول الذي يمارس عليه الراوي سلطته السردية في "البحث عن الظلام"، فإنّه يتحدّد من خلال أوضاع واستراتيجيات مختلفة:

أولاً: كانت العلاقة التي تربط الراوي بابن عمه السلطوي قائمة على العسف السلطوي المؤسساتي الذي يمارسه الثاني على الأول؛ ولكن مع دخول محمود منصور بركات السجن ومشاركته للراوي في زنزانته الضيقة، يقف الاثنان وللمرة الأولى "وجهاً لوجه"؛ أي إنهما يقفان على مستوى واحد يُمكّن الراوي المثقف والعارف (5) من السيطرة على خصمه، بل وحتى التهامه بواسطة أدواتٍ سوف نتعرف عليها بعد قليل. ففي الرواية تتم موازنة العلاقة المختلّة بين السلطة المؤسساتية القمعية والمثقف، بل وحتى قلبُها: فالسلطة الآن للراوي ولا يمكن للسلطوّي السجين أن يفعل شيئاً سوى الاستماع والخضوع لسلطة الراوي الذي يدرك تباين السلطتين ويَعي أن لكلٍ منهما "تقنيّته الخاصة في المجابهة".(6)، والرواية تعبّر بقوة عن حلمها في إنزال السلطة المؤسساتية- أو رفعها - إلى مستوى الحوار، بل وحتى في قسرها على الاستماع بغية إخضاعها للمساءلة والاستجواب.

ولابدّ هنا من الإشارة إلى القفزة الرمزية التي تحققها الرواية في هذا المجال. ففي سياق السرد- الذي يشبه "مونولوغاً"، تأملياً طويلاً- سرعان مايدرك القارئ أن السلطويَّ السجين ليس سوى وجودٍ/ غياب رمزي، وأن القارئ - منذ لحظة فعل القراءة- يدخل الزنزانة ليصبح موضوعَ الخطاب السردي. كما أن النص السردي نفسه ليصبح الزنزانة التي يقطنها الراوي والقارئ معاً. وهناك إشارات عديدة في الرواية إلى تماهي الاثنين معاً. فالزنزانة الضيقة، "يمكن أن تساوي فضاء الكون كلّه"(7)، كما يقول الراوي؛ كما أن الاثنين "طليقان"، يطويان "العالم طولاً وعرضاً" ويستطيعان "إعادة تركيب العالم"، بالطريقة التي يشاءان.(8). هذا بالإضافة إلى أن الزنزانة، في رأي الراوي، هي "المكان المثالي" للبحث سويةً عن مكمن "الحقيقة"، وذلك "لأنّها ضمنت لنا الشرط الأساسي لكل حوار، ألا وهو : الحرية".(9)، فكما يستطيع الراوي التحرّك والانتقال عن طريق التأمّل- أي بالدخول إلى عوالمه الداخلية الداكنة- كذلك بمقدور الخطاب السردي أن يتحرك بحرية داخل زنزانة ضيقة. وفي هذه المغائر المظلمة بالذات يتم البحث عن الظلام. والتطهّر من الأشباح، وتوليد الضوء.

ثانياً: يمارس الراوي سلطةً معرفيةً على شريكه في الزنزانة من خلال سيلٍ متدفّق من التنظير الفلسفي حول الحياة والتاريخ والأدب وقوى الظلام والظُلم، الخ.. ونَقْلُ المجابهة إلى هذا الحقل المعرفي يعني، ببساطة، مَوْقَعَة المستمع في فضاء ليشعر فيه بالضياع وفقدان التوازن والعجز عن الكلام، لأنّه حقل غريب عنه تماماً. ودعوة الراوي المتكررة إلى نوع من الحوار والتأمّل الفلسفي في معنى الأشياء لا تتعدّى كونها ضرباً من التهكّم المبطَّن، لإدراكه الكامل لاستعصاء مفردات هذا الحقل المعرفي ومفاهيمه على شخص سلطوي قمعي لا يعرف سوى أدوات القهر الجسدي وتحطيم الآخرين.

ثالثاً: تشكل اللغة التي يستخدمها الراوي سلاحاً معرفياً يمكّنه بسهولة من إخضاع شريكه في الزانزانة وإضعافه وإرغامه على الصمت المطبق. ففي الوقت الذي يتّكئ فيه هذا الأخير على الواقع تجنّباً للسقوط، لا يبقى أمام الراوي إلاّ أن "أرفع هذا الواقع إلى مستوى الرمز. ربما لسبب بسيط وبالغ الأهمية في الوقت نفسه، وهو أن أمتلك حريتي في التعبير".(10)، فخطاب الرواية السردي مشحون بالمستويات الرمزية التي تنفتح على معانٍ كثيفة وملتبسة، كما يرى وفيق خنسه، تبسط إشعاعاتها على فضاء العالم الروائي بأحداثه وشخوصه، وتتغلغل دلالاتها في النسيج السردي كلّه: من "نانا سعيد" إلى "كارل هوفمان" و"نجمة الصبح" و"السرداب" و"الرجل الأزرق" إلى "روزه ماري" و"الرياح"، الخ.. وفي الوقت نفسه يطالب الراوي شريكه في الزنزانة، أن يوحّد بين هذه الرموز المفتوحة على بعضها البعض. "بواسطة مسالك خفيّة"(11)، في محاولة للوصول إلى المعاني الكامنة فيها. والرواية تنفتح هنا أيضاً على القارئ بشكل مباشر لتُمسِكه مفاتيحَ عملها وتقودَه إلى طرائق تأويلها وإنتاج المعاني والدلالات المُشفَّرَة فيها.

رابعاً: إصرار الراوي المستمر على العودة إلى الماضي، إلى "كرم المزرعة"، رمز الكدح والظلم اللذين انطلقت من قلبهما "نانا سعيد" و"حملت معها صرختها المكتومة التي لم يخفت صداها حتى الآن، حيث لا يزال يتردّد بيننا ونحن في قلب هذه الزنزانة".(12)، ففي محاولته لفهم الحاضر وتصفية الحساب معه قبل إمكانية الدخول في المستقبل، يشعر الراوي برغبةٍ في الانتقام تدفعه إلى استحضار أشباح الماضي التي صنعت هذا الحاضر. ولا ينفتح السرد هنا على تاريخ "كرم المزرعة" و"نانا سعيد" - التي تجعل الأسرة "في حالة توازنٍ دائم" والذي يجعل حضورها "المتواصل والخفيّ" أفراد هذه الأسرة "في حالة فتكٍ متواصل"(13)، هذا الحضور الذي يشكّل إلغاؤه شرطاً لارتقاء الأسرة، في شخص محمود منصور بركات نفسه، وارتفاعها في سلّم المجد إلى ما لا نهاية- ولكنه يستحضر صوراً ورموزاً تاريخية مشحونة بمعاني القمع والتدمير. ومن شأن هذا كلّه أن يهزّ الأرضية التي انبنى عليها تاريخ العائلة بشكل عام وتاريخ محمود بركات بشكل خاص. فمن أغراض الخطاب السردي المتوتر الذي يَسِمُ رواية "البحث عن الظلام" رصد وتتبّع المصائر المفجعة، والبحث عن جذور الخراب والدمار، بغية الوصول إلى حالة من "التطهّر عن طريق السرد"(14)، و"ترميم الذات....و... إعادة خلقها من جديد، حتى في أحلك الظروف....".(15).

ذكرت في بداية كلامي على السلطة السردية أن السرد "الناجح" ينتهي بتدمير الاهتمام الذي خَوَّلَ فعلَ السرد بالسلطة. وإضافةً إلى هذه الحقيقة التي تعيها رواية "البحث عن الظلام" بشكلٍ حاد، فإن الفعل السردي في الرواية يتهاوى في نهايته منفتحاً على نهايةٍ أكثر مأساويةً وسواداً. فالقفلة الرمزية التي يُنهي بها الفعلُ السردي نفسَه تدلّل على الثمن الباهظ الذي يستدعيه الظلام- أو "الوعي"؟ في مناخ قمعي. فالراوي يؤجّل سردَ لحظة اعتقاله ليترافق تماماً مع انتهاء الفعل السردّي:"كان ذلك قبيل الفجر بقليل. وهم يأتون عادةً في مثل هذا الوقت من آخر الليل".(16). فكلمة "هُمْ" هنا لا تشير فقط إلى محمود الصحن ومجموعته -أي إلى أولئك الذين اعتقلوا الراوي بتعليماتٍ من ابن عمه السلطوي محمود بركات- بل تدلّ بالقوة نفسها على "هُم" آخرين يشكلون امتداداً واستمرارية لا "هُمْ" الروائيين. وفي هذا السياق تؤكد الرواية مرةً أخرى على وعيها الحاد لمفهوم السرد كسلطة، وتعبّر عن إدراكها لخطورة العلاقة القائمة بين سلطة السرد والسلطة المؤسساتية القمعية.

2 - ترويض التنظير بالتخييل:

إنِ علاقة الأفكار بالحكاية التخييلية هي دائماً موضوع صعب وهام في الرواية. من البدهيّ أن كل عملٍ فنّي يتمسّك بنظام أخلاقي ما، ولكن إذا كان عملاً فنياً، بالفعل فعليه أن يحتوي النقدَ الضروريَّ للنظام الأخلاقي الذي يتمسّك به. فالسرد الروائي الحيّ هو الذي يتصارع مع الأفكار ويحوّلها ويروّضها؛ والدرجة التي يتم بها إخضاع النظام الأخلاقي، أو "الميتافيزيقي"(17)، للنقد داخل النص السردي تشكّل القيمة الدائمة لهذا النص. فالأفكار والتنظيرات الفكرية والفلسفية لا تولّد الفنّي. فالشكل الفني يتولّد من الصراع الذي يحكم العلاقة بين النظام الأخلاقي الذي يقدّمه العمل الفني والنقد الضروري لهذا النظام الأخلاقي. ومن مصالحتهما معاً في الوقت نفسه، وعلى الروائييّن تَحمُّل هذا العبء الكبير في مصالحة "الميتافيزيقيا" التي يقدّمونها (أي، نظرّيتهم في الوجود والمعرفة) مع شعورهم الحيّ بالوجود. فبما أن الرواية عالم مُصَغَّر، وبما أنّ على الإنسان -من خلال رؤيته للكون- أي ينظر إليه من خلال نظريةٍ ما؛ فإنّه يتحتّم على كل رواية أن تحتوي الخلفية، أو الهيكل البنيوي لنظريةٍ ما في الوجود، أي لميتافيزيقيا معينة. ولكن على الميتافيزيقيا أن تخدم الغرض الفنّي الكامن خارج هدف الفنان الواعي، وإلاّ فإن الرواية تتحوّل إلى أطروحة فكرية.

هنالك فرق كبير بين صدق الفن وصدق الأفكار؛ ولذلك على الكاتب والقارئ أن يثقا بالحكاية وليس بمن يروي الحكاية، كما يحذّر د.هـ.لورنس، وهذا يعني أن نثق بالفن وليس بالميتافيزيقيا. إذ يمكن للكاتب أن ينخدع بمقاصده الميتافيزيقية نفسها؛ أي أن يقدّم فلسفة تتعارض تماماً مع إلهامه العاطفي.

يمكن اعتبار الرواية الشكل الأسمى للتعبير الإنساني لعجزها عن التقاط المُطلَق؛ إذ لا يمكن للرواية، أو الحكاية، أن تصبح فاشيةً دون أن تموت. يرى د.هـ. لورنس أن جمال الراوية وقيمته يكمنانِ في اختلافها عن الفلسفة والدين والعلم؛ الفلسفة بأفكارها الثابتة، والدين بإلهه الأوحد المطلق، والعلم بقوانينه الثابتة؛ حيث تحاول هذه الأقانيم الثلاثة شلّنا وتثبيتنا، كلٌّ بطريقته الخاصة. أما الرواية فهي "المثال الأعلى الذي اكتشفه الإنسان على الترابط الرفيع. فكل شيء صحيح في زمانه ومكانه وظروفه، وغير صحيح خارج زمانه ومكانه وظروفه، فإذا حاولتَ تثبيت أي شيء في الرواية، فإما أن يقتل الرواية، أو أن الرواية تنهض وتسير بالمسامير".(18).

هناك سببان يجعلان رواية "البحث عن الظلام" تتعرّض لخطر طغيان النظام الأخلاقي الذي تتمسّك به، وخطر الانزلاق في مطبّ التنظير الفكري والفلسفي:

أولاً: الصيغة السردية للرواية، فالراوي الذي يسرد بصيغة الـ "أنا"- حيث تتداخل "الذات الراوية" و"الذات المجرّبة" لتشكّلان نسيج الرواية السردي -يحتلّ مساحة الخطاب السردي بأكملها في سيلٍ من الكلام المباشر (يفرضه وجودُ مستمع فعليّ أو مُتَخَيَّل) الذي سرعان ما يتحوّل إلى نوع من "المونولوغ" التأمّلي الطويل. وبسبب إيقاع السرد المتوتّر والمشحون، يمكننا أن نسمع لهاث الراوي وهو يحاول اللحاق بهذا الدفق الخطابي المتواتر. فالكلام هنا شرط للوجود، ومصير الراوي مرتبط -بشكلٍ وجودي تقريباً- بصياغة التجربة ومحاولة إعادة تركيب العالم والأشياء. ويشكّل هذا النوع من السرد مخاطرةً جسيمةً تهدّد الراوية في كلّ لحظةٍ من لحظات تولّدها بالانزلاق في مطبّ التنظير وهيمنة الأفكار على العالم الروائي الديناميّ.

ثانياً: يتميّز الفعل السردي في هذه الرواية بقدرّيته وقسريّته، وسياق الخطاب هو الذي يفرض على السرد مثل هذه السمات. فالمواجهة الاستثنائية بين الراوي وسجّانه السجين تقتضي نوعاً من قلب موازين السلطة التقليدية. وعلى الرغم من النظام الأخلاقي الذي يتمفصل عليه الخطاب السردي بأكمله. إلاّ أننا نشتمّ أن الراوي مدفوع برغبةٍ انتقامية شريرة يغذّيها تصميم حاسم على تصفية الحسابات، ليس مع ابن عمه السلطوي فقط، وإنما مع السلطة المؤسساتية التي وَلّدَتْهُ وأمثالَه، ومع تاريخ هذه السلطة، بل وحتى منع جيلٍ بأكمله.وبما أن الراوي مقتنع تماماً أن "الخراب قد جاء لأنّك أنت لم تحسن الإصغاء، ولأنني أنا لم أحسن التكلّم"(19). فإنه يفتح باب الكلام على مصراعيه ليتدفّق منه سيل جارف من التصوّرات والأفكار. ولأن الراوي، أيضاً، يتصدّى لمهمة التحليل والتأويل ونبش جذور الخراب، فهو بحاجةٍ إلى نظام أخلاقي ينهل من مصادر فكرية وفلسفية وأدبية متنوعة، مما يهدّد خطابه السردي بالانجراف مع هذا السيل من التنظير الفكري.

صحيح أن الميتافيزيقيا ضرورية في الرواية، بل هي ضرورية في أي نوع من أنواع الكتابة؛ إذ لا يمكن تصوير العلائق الإنسانية الرئيسة دون إدخال الميتافيزيقيا. ومع ذلك، لكي تكون الميتافيزيقيا فعّالة يجب ألا تكون مبرمَجَة.

فما يصل إلى القارئ لا يصل إليه عن طريق الفلسفة أو الأفكار، بل ينبع من اختلال النص الذي تُفرَض عليه هذه الميتافيزيقيا. ورواية "البحث عن الظلام" تعبّر عن وعي ذاتي حاد لهذه الإشكالية. فعلى الرغم من طغيانٍ مقاطع كثيرة تفيض بالميتافيزيقيا، إلا أن النص ينجح في تجاوزها وترويضها. فهناك مخاطرات تقوم بها الراوية تتميّز بعبثية فائقة، والقدرة التي تمكّن الروائي من هذه المجازفات ليست قدرة المنّظر أو المفكّر أو الفيلسوف؛ إنها مهارة الروائي الفنّان.

يتحرك السرد الروائي في "البحث عن الظلام" على أربعة مستويات سردية:

1 – الأحداث الروائية التي تشكّل عالم الرواية التخييلي.

2 – الميتافيزيقيا، أي التنظير الأخلاقي والفلسفي الذي يفرضه الراوي على الأحداث الروائية.

3 – الوحدات السردية التخييلية.

4 – الوحدات الرمزية المشحونة بطاقة تعبيرية.

وإذا كانت الأحداث الروائية تكسر قليلاً من حدّة الميتافيزيقيا، إلا أن الوحدات السردية التخييلية والوحدات الرمزية هي التي تنجز مهمة ترويض هذه الميتافيزيقيا واحتوائها وفتح معانيها على الأحداث الروائية والعالم الروائي ككل.

هناك سبع وحدات سردية تخييلية في الرواية:

1– الرؤيا الكابوسية للراوي بعد شهر من وجوده في الزنزانة، والتي تمتزج فيها محاولة الراوي العبور إلى سميرة، واصطدامه بعالم هستيري في الأباطرة والسلاطين الذين يشنّون حملةً تأديبيةً منذ 3000 سنة ضد الذين "يطالبون بالخبز والديمقراطية"(20)، وقتل الراوي للسلطان –بناءً على طلب الأخير– بواسطة كركرته في خاصرته لأنه لم يضحك منذ ألف سنة، ورؤية الراوي لأبيه جالساً فوق صخرة يقول له إن أمّه تخونه، واختباء الراوي في البيت هرباً من عسكر السلطان، والغراب الذي يلتقطه

ويرمي به خارجاً وهو يصرخ به: "اقبع هنا. فأنت لا تستحق الحرية".(21).

2– قصة الفتى الشاعر الذي كان شريك الراوي في الزنزانة، والذي يمثّل حالة يأس وانفجاع بالعالم. وهو مؤلف نشيد الظلام– الذي يمّهد للسرد الروائي– الذي انتهى إلى مصحّ عقلي.

3– قصة كارل هوفمان، الجنرال الميت الذي انتحر إنقاذاً لشرفة العسكري، الذي يطارد الراوي في ألمانيا والذي يعاود الظهور في نهاية الرواية في وحدة سردية تخييلية أخرى.

4– لقاء الراوي بمدير السجن وحديث المرحاض، ومن ثمّ مونولوغ المدير الهذياني حول لقائه ببهيرة وعجزه الجنسي.

5– النص المأخوذ من دوستويفسكي حول الرجل الذي يتم إيقاظه من الخامسة صباحاً لإعدامه.

6– قصة "لاعق الأحذية"، طاهر يوسف الديل، واسكندر الديك الفار من السلطة، وضابط السجن عبد الستار علم الدين وأسرته التي يتم إنقاذها من خلال لعقِ طاهر الديل لحذائه بمثابة هدية لابنته شذى في عيد ميلادها.

7– لقاء الراوي ليلاً– بعد عودته من اجتماع عاصف– بـ "الرجل الأزرق" الذي يلبس قبعة كارل هوفمان وسترة والد الراوي وسروال محمود الصحن– المُخبِر المكلّف بمراقبته والذي يعتقله في نهاية السرد الروائي– والذي يقول له: "أنت يجب أن تزول."(22).

وتتميّز هذه الوحدات السردية التخييلية السبع بطاقةٍ عبثية فائقة تختزل جوانب القمع والقهر التاريخية وتنطوي على الفجيعة النابعة من خراب البنى السلطوية من الداخل وضرورة سحقِ الآخرين في محاولةٍ لترميم خرابها وتفكّكها.

فهذه الوحدات تنفتح على بعضها البعض عبر قنواتٍ لا مرئية في فضاء الرواية، تاركةً للقارئ مهمّة الجمع بينها واستخراج المعاني الكامنة فيها. وهذا المناخ الكافكائي الذي تولّده هذه الوحدات السردية يُضفي على عالم الرواية عبثيّته وقدريّته اللتين يتميّز بهما. والسمة الهامة التي تميز الخطاب السردي في الرواية هي إصراره العنيد على احتواء هذا العبث المرير وقسره للدخول في المعنى العام للرواية. وإضافةً إلى ذلك، تتشكّل من هذه الوحدات التخييلية وحداتٌ رمزية تكتسب طاقةً تعبيرية مشحونة تفيض على النص بأكمله وتشعّ على الأحداث الروائية، وتنفتح في النهاية على تأويلاتٍ ومعانٍ أكثر غنًى وغموضاً والتباساً. وهذه الوحدات الرمزية هي: "نانا سعيد"، "مبدأ الأنوثة الخالدة المفعمة بالشبق الجنسي الذي مُنِعَ من الارتواء"(23)، والذي يدفعه الظمأ إلى الانتقام؛ و"روزه ماري" التي يلتقي بها الراوي في ألمانيا؛ و"نجمة الصبح"؛ و"السرداب"؛ و"الرجل الأزرق"، الذي يسكن كل شخص منا والذي يجمع قوى القمع وأشباح الماضي؛ و"الرياح" التي تمثّل حقيقة الحقائق والأم الأولى لكل شيء. وتتفاعل هذه الوحدات الرمزية مع وحدات الرواية التخييلية والأحداث الروائية بقدريّتها وفجائعيّتها لتشكل نسيج الرواية كله. وفي كل مرة، يتحدّى الكاتبُ القارئَ أن يربط بين هذه الرموز

والوحدات السردية التخييلية من جهة، وأن يماهي بين عبثّيتها وصرامة النظام الأخلاقي، أو الميتافيزيقي، الذي يفرضه الراوي على الأحداث، من جهة أخرى. والتحدّي الأكبر الذي يتقدّم به الراوي لقارئه هو استبدال العبثي بالميتافيزيقي، أو العكس.

ولكن إنجاز هذه الرواية الأكبر هو نقد ميتافيزقيا النص والنظام الأخلاقي المسيطر على خطاب الراوي السردي، هذا النظام الذي يبدو للوهلة الأولى متماسكاً وراسخاً ونهائياً، فالرواية تخلق أدواتها الكفيلة بخلخلة هذا التوازن القائم بين العبثي والميتافيزقي وإعادة بنائه من جديد، وتقدّم استراتيجياتٍ ثلاثاً لنقد هذه الميتافيزيقيا:

1 – الوحدات السردية التخييلية والوحدات الرمزية التعبيرية التي تسخر من البنى الفكرية المقدَّمة وتشكّك في عقلانيّتها ونطقيّتها.

2 – طمس الأفكار والمقولات الفلسفية التي تشكّل ميتافيزيقيا الرواية من خلال رموز مركزية مشعّة إلى درجة أن النظام الأخلاقي الذي يفرضه العمل السردي يصبح بلا معنى خارج الطاقات التعبيرية لهذه الرموز.

3 – عجز الراوي عن فرض نظامه الفلسفي والأخلاقي على الواقع الروائي الذي يقدّمه، وعدم قدرته على المواءمة بين نظرياته الفلسفية وبناه الفكرية وبين الواقع المأساوي الذي يفرض سطوته على العالم الروائي بأكمله.

فما يبقى من الرواية، مع انتهاء الفعل السردي وفعل القراءة، ليس النظام الأخلاقي أو الميتافيزيقي، بل هذه العناصر الفنية التي تبدو متناثرة ومتنافرة والتي تستجدي لملِمتها وتوحيدَها للوصول إلى المعاني العميقة للنص السردي.وفي الوقت نفسه، تبقى هذه الميتافيزيقيا التي تتغلغل في نسيج النص كله قوةً حيويةً وطاقةً أخلاقيةً تسعى بشكلٍ محموم إلى تحقيق نوع من التوازن والعقلانية في خضمّ العالم العبثي المدمِّر الذي تتحرك فيه شخوص الرواية كلّها، سواء فيها القامعة أو المقموعة، وهذا التوَازن المتوتر وغير المستقر - والذي يهدّد في كل مفصلٍ من مفاصل السرد بالانهيار والتداعي- هو الذي يعطي الرواية عمقَها وإنجازها الأكبر. فعلى الميتافيزقيا والتخييل الفنّي؛ وعلى القطبين المتنافرين، الراوي والسلطويّ؛ والحضارة والعنف، والعقل والجنون؛ والعقلانية والعبث؛ والثقافة والسلطة القمعية العمياء؛ والحاضر والماضي؛ والأبناء والآباء؛ والثقافة والطبيعة؛ على هؤلاء كلهم الالتقاء والتوازن والتأرجح فوق هاويةٍ سحيقةٍ ومظلمة في كل مرة يلتقيان بها في ظروف وأزمنةٍ مختلفة، وذلك دون أن يدمّر أحدهما الآخر، بل أن يستمّد كل منهما من وجوده ومعناه في صراعه الحيوي مع وجود الآخر ومعناه.

3 - ملاحظة حول الكتابة الروائية للتاريخ:

يتنامى في المشهد الروائي العربي اليوم مخلوقٌ عملاقٌ مشوَّه يُطلَق عليه اسم "الرواية التاريخية" وهذا الشكل الروائي يتجاوز الشكل "الكلاسيكي" للرواية التاريخية الإنكليزية والأمريكية الذي عمل عليه وطوّره كلّ من سير وولتر سكوت وجيمس فينيمور كوبر في القرن التاسع عشر. ويركز هذا النوع من الرواية، في العادة، على مرحلة تتميز بأنها "تاريخية" بالنسبةِ إلى زمن الكتابة، ويميل موضوعها إلى احتواء الأحداث الشخصية والعامة معاً، كما يمكن أن يكون بطل الرواية شخصاً حقيقياً من الماضي، أو شخصيةً تخييليةً مُختَلقة يرتبط مصيرها بالأحداث التاريخية الحقيقية. وغالباً ما تلتحم هذه الرواية بالرواية الواقعية، من جهة، وبالملحمة القومية، من جهة أخرى.

وفي السنوات الأخيرة القليلة تنهال علينا مجلّدات من آلاف الصفحات التي تدّعي كتابة التاريخ بلغةٍ روائية (مثل "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، و"مدارات الشرق" لنبيل سليمان، الخ)، وبناءٍ روائي فنّي. ولكن كما أن الرواية يجب ألا تتحول إلى أطروحةٍ فكرية؛ عليها أيضاً ألا تتحول إلى وثيقةٍ تاريخية، إذ إن هذا يُثقل الرواية بعبءٍ ينوء تحته الشكل والتعبير الفنيّان اللذان يميّزان العمل الروائي الفني عن الأطروحة الفكرية والوثيقة التاريخية. إن كتابة التاريخ في الرواية عمل مشروع، بل مطلوب، ولكن الكتابة الروائية للتاريخ تواجه تحدّي البحث عن أشكال فنية تمكّن الروائي من تقديم التاريخ دون الانزلاق في مئات وآلاف الصفحات من الحوارات والتفاصيل التي تموت لحظة ولادتها.

يكتب ميشيل بوتور في مقالته "الرواية بصفتها بحثاً":

إن البحث عن أشكال روائية جديدة... يلعب دوراً ثلاثياً بالنسبة إلى وعينا أو واقعنا: نزع الأقنعة، والاستكشاف، والتكيّف. والروائي الذي يعزف عن هذه المهمة -الذي لا يعمل على تحطيم العادات القديمة، ولا يفرض على قارئه جهداً معيناً، ولا يرغمه على مواجهة نفسه ومساءَلة مواقف طالما نظر إليها بصفتها مسلّماتٍ بدهية- هذا الروائي سوف يحقق نجاحاً سريعاً بالتأكيد، ولكنه يصبح متواطئاً مع ذلك القلق الفظيع، مع ذلك الظلام الذي نتلمّس طريقنا فيه. فهذا الروائي يصلّب انعكاسات وعينا بشكل أكبر جاعلاً، بذلك، أي نوع من اليقظة أكثر صعوبةً. إنه يساهم في تكبيل وعينا وإجهاض يقظتنا إلى درجة أن عمله - حتى لو كانت نواياه حسنة - يكون في التحليل النهائي نوعاً من السّمّ.

إن الإبداع الشكلي في الرواية ليس نقيضاً للواقعية، كما يعتقد بعض النقّاد الذين يتمتعون بقصر النظر؛ بل هو الشرط الرئيس لواقعيةٍ أكبر(24).

إن جيمس جويس هو إينشتاين الرواية، فمادة رواية يوليسيز" كانت متوفرةً للجميع، وهي أحداثُ يوم واحدٍ في مكانٍ واحد هو دبلن، ولكن جويس جعلها -بواسطة الشكل والأسلوب والتقنية اللغوية- شيئاً أكثر من ذلك بكثير: جعلها روايةً، وليس قصةً أو حكايةً حول أي شيء. فأهمية مايحدث في هذه الرواية لا تساوي أهمية الطريقة التي كُتِبَ بها، لا تساوي أهمية الكلمات والشكل اللذين تحدث من خلالهما هذه الأشياء بالنسبة إلى القارئ.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن النقلة الرئيسة التي ميّزت الرواية الحديثة هي النظر إلى الواقع الموضوعي بصفته واقعاً مزيفاً وغير حقيقي، والالتفات إلى أعماق النفس البشرية التي تشكل المخزون الحقيقي والصادق لـ "الواقع". وتعبّر رواية "البحث عن الظلام" -بشكل مباشر، وعبر حقول التجربة التي تصوّرها فنيّاً - عن وعيها للفرق بين ماتسمّيه "السيرة الكاذبة" و"السيرة الحقيقية"، فالسيرة الحقيقية التي تقبض على الواقع تتحقق من خلال "النظرة إلى الأعماق لمواجهتها عارية دون أي تملّق أو تزويق..... فالنظرة إلى الأعماق تثير الرعب، سواء كانت أعماق النفس، أم أعماق الشعب، أو حتى أعماق الوادي. ولهذا تجدنا نبذل الغالي والرخيص... ونستخدم شتى الأساليب، حتى ولو أدّى ذلك إلى شراء الضمائر، كي نخلق لأنفسنا سِيَراً كاذبة ننعم بها. بعد أن نكون قد قمنا بتوطين النفس على تصديق هذه الأكاذيب".(25)، ويمكنني الادّعاء، في هذا السياق، أن رواية "البحث عن الظلام" تشكّل نوعاً من أنواع كتابة التاريخ؛ ليست تاريخ فرد بعينه وإنما تاريخ جيلٍ بأكمله، من خلال الدخول إلى "الأعماق التي تثير الرعب". إنها تبحث عن "الظلام المُبْصِر" الذي يمكّننا من رؤية الأشياء على حقيقتها، وليس كما يقّدّمها لنا التاريخ الموضوعي المزيَّف الذي يسعى دائماً إلى خلقِ وعي مزيّف وذاكرة مزيّفة.إنها تبحث بصيغة روائية فنية، عن جذور الخراب الذي يميّز الماضي والحاضر ويهدّد المستقبل. وهي لا تتوقف عند تخوم التنظير حول التاريخ، بل تصوغ تاريخها الداخلي الخاص عبر العلائق التي تحكم العالم الروائي التخييلي الذي تقدمه؛ هذه العلائق التي تتبنى روائياً على عبثيةٍ قدريةٍ مريرة وتنفتح، في الوقتِ نفسه، على تاريخ قمعيٍّ أكثر عبثيةً ومرارة. إن الراوي وابن عمّه السلطوّي ليسا، في التحليل النهائي، سوى تجسيدٍ رمزي متفجّر للقطبين اللذين يمثّلان قوتّي المجتمع الرئيستين: الفلسفة والثقافة والأدب، التي تنهج طريق العقل والحوار والمنطق؛ والسلطة المؤسساتية القمعية التي تشوّه المجتمع وتخرّبه والتي لا يمكن أن تقود إلا إلى الدمار والجنون. كما أن الرواية تطرح أسئلةً تاريخية مصيرية تستجدي إجاباتٍ واضحة وصريحة:"هل يسير الكون والتاريخ تبعاً لقوانين موضوعية صارمة، أم تبعاً لرغبات وأهواء غير محسوبة؟"، (26)، هل نتبع دونكيشوتنا الذي يطالبنا بالحلم بالأمور العظيمة والنضال من أجلها، أم سانشو بانزانا الذي ينصحنا بالخضوع لأقدارنا ولمشيئة السماء؟ هل ننظر إلى الأشياء على أنها وقائع ثابتة ومعزولة، أم بصفتها رموزاً وأشكالاً تتجدد باستمرار، وتتّخذ صوراً مختلفة على الرغم من انتمائها إلى جوهر واحد؟ من هو الشاعر الحق: المتنبي، الذي مدح سيف الدولة، وكافور الأخشيدي، أم امرؤ القيس الذي لم يمدح أحداً؟ هل من الضروري أن يُكتب على فردٍ أن يحمل لعنة الجيل الذي زرع بذور الدّمار وولّى، ويعيشَ في الوحل الذي ورثه أباً عن جَدّ؟

"... هل تفهم ذلك يا أبي؟".(27).

❐

❐ الهوامش:

1- حسن صقر، "البحث عن الظلام" (دمشق:دار الحصاد، 1993)، ص.7

2- راجع:

Mary Louise Prah, Towards a Speech - Act Indiana University press, 1977

3- راجع:

Walter Benjamin, “The Story teller” in : Hanna Arendt (ed). Illuminations (Niw york : Schocken Books, 1969).

4- راجع:

Michel de certeau , “On the Oppsitonal Practices of Every day Life”. “soual Texts”, 3 *(Fall 1980). pp. 3-43.

5- يساوي وفيق خنسة، في دراسته عن "البحث عن الظلام"، بين "الكلام"، و"الوعي" و"الإيمان بقدرة الوعي"، ويُحَمّل "الصمت الكامل" معاني "العجز، والاعتراف بالجريمة، والهروب من المواجهة."، راجع: وفيق خنسة، "الوقائع والمصير؛ دراسة في أدب حسن صقر"، (دمشق: وزارة الثقافة، 1994)، ص .169

6- "البحث عن الظلام"، ص .7

7-المرجع نفسه، ص .87

8- المرجع نفسه، ص .18

9- المرجع نفسه، ص .48

10- المرجع نفسه، ص .99

11- المرجع نفسه، ص.190

12- المرجع نفسه، ص.99

13- المرجع نفسه، ص.93

14- المرجع نفسه، ص.128

15- المرجع نفسه، ص.9

16- المرجع نفسه، ص.151

17- استخدم هنا مفهوم "النظام الأخلاقي" أو "الميتافيزيقي"، للدلالة على الأفكار والتنظيرات الأخلاقية والفلسفية التي يتم فرضُها على أحداث الرواية ووقائعها، سواء على لسان الراوي، أو بعض شخصيات الرواية، أو على لسان الروائي، من خلال راوٍ غائب يروي بصيغة الشخص الثالث للمفرد. وتشكّل هذه الأفكار والتنظيرات نوعاً من "الميتافيزيقيا" كونها متعالية على الواقعً الفيزيولوجي للأحداث والوقائع المتخيَّلة في الرواية.

18- راجع:

D.H.Lawrence, “Morality and - the Novel”, in : Phoenix: the. posthumous papers of d>h> Lawrence, ed. Edward , D. McDonals. 1936 . (Heineman, Viking). p. 529. .

19- "البحث عن الظلام"، ص: 10-.11

20- المرجع نفسه، ص .25

21- المرجع نفسه، ص .28

22- المرجع نفسه، ص .144

23- المرجع نفسه، ص، .62

24- راجع:

Michel Butor, “The Novel as Researce”, in Malcolm Bradbury (ed), The Novel Today, Contemparary Writers on Modern , Fictin (London: Fontana Press, 1990)pp, 47-8.

25- "البحث عن الظلام"، ص .105

26- المرجع نفسه، ص.29

27-المرجع نفسه، ص.145

د.مالك سليمان

❐

سـامي مهدي...
و الموجة الصاخبة..

لكل منّا كأدباء أو شعراء منظور خاص ورؤيا متميزة في الشعر ولكل منا أيضاً خطة منهجية نتّبعها حين نريد أن نطرق باب البحث فلو كتبت أنا مثلاً عن جيل الستينات فقد تكون المنهجية التي اتبعها مختلفة وكذلك طريقة التحليل، وقد نختلف في بعض النقاط ونتّفق في أخرى والباب مفتوح على مصراعيه كما قال الشاعر "سامي مهدي" ولكنّه بحث لأول مرة وبجدية في موضوع هام ومتميز لم يطرقه أحد قبله بهذا التتبع في كتاب مخصّص لهذا الغرض وسلّط الضوء على أمور هامة لتلك المرحلة المشحونة بالأفكار.

وباعتبار أن "سامي مهدي" عاش هذه المرحلة بكل أبعادها من خلال مفاهيمها وتجمعاتها الأدبية وصحفها فإنه صوَّرها ميدانياً بأسلوب السرد المحبب القريب إلى الرواية وتابع النصوص الأدبية باضطراد من البداية وحتى الآن.. بالتقصي والبحث والتحليل بمنهجية اتّبعها من خلال رؤياه الشخصية لهذه النصوص والحقيقة أن هذا البحث يستحق الاهتمام لأن هذا الجيل قد طوّر بدايات التجديد التي طرحها الرواد وأضاف عليها الكثيرون من التجريب الشعري بحيث لم يترك مجالاً إلاّ طرقه وختم كل المحاولات التجريبية التي قد تكون ناجحة أو عكس ذلك ولكنه ترك بصماته وخلق مناخاً شعرياً جديداً يستحق الاستثمار. إن سامي مهدي قد ألقى الضوء على المشهد العام من خلال ذكرياته وانطباعاته وتحليل الأجواء السائدة وأسباب ظهور هذه الموجة الصاخبة ذات الحيوية المفعمة في كل مجالات الحياة الثقافية والسياسية السائدة.. فهو قد تحدّث أولاً عن المقاهي والتجمعات والجمعيات الأدبية والنقاشات التي كانت تدور حول مفهوم الشعر والقصيدة الحديثة المستقبلية وقد نقل جوّاً حيا مفعما بالحركة عن شخوصها وطبائعها وآرائهم بأسلوب مشوق لذيذ وإحاطة شاملة بقدر ما استطاع وكأنه يتحدث عن أبطال رواية وأعتقد أن ذلك شيئاً هاما يقدمه للأدب العراقي والعربي قبل أن تفتر الذاكرة وتضيع منها تلك المناخات، وكثيراً ما تخون الذاكرة وقد تتبع أيضاً الحركة الأدبية أو النتاج الأدبي من خلال النصوص المنشورة في الصحافة، وعن هؤلاء الأدباء الذين يقودونها ويناضلون من أجل استمرارها لإظهار مفاهيمهم الأدبية على صفحاتها، وقد كان متقصياً ومتتبّعاً وقد نقل للقارئ حيوية المناخ السائد منذ عام 64 وحتى عام 70 متحدثاً عن التجمعات الأدبية والصفحات الثقافية في الصحف التي تصدر وتموت والشخصيات التي كانت تديرها والمجموعات التي تلتف حولها.

وقد ميّز بدقة وعبّر عن دور كل شاعر وأديب في تلك المرحلة حتى الذين انطفؤوا وميّز بين دور الشاعر والشاعر الناشر الذي تفوّق دوره في النشر لزملائه عن دوره في الشعر.

وكان سامي المهدي دقيقاً جداً على ما يبدو من خلال كتابه هذا في دور الشاهد والباحث المعتمد على المطبوعات الصادرة والمقالات التي نشرت فيها.. وهو حين يتحدث عن الموجه الستينية الملتهبة التي ظهرت وهي تناضل لتبني صرحاً جديداً في الثقافة والإبداع الشعري، ليس معنى هذا أن الجيل الستيني هو الذي كتب في مرحلة الستينات، إنه الجيل المستمر العنيد الوثاب والخلاق الذي لا ينطفئ ويبدو ذلك واضحاً من خلال مبدعيه على جميع الأصعدة.. لأنها فعلاً الموجة الصاخبة التي استطاع سامي مهدي أن يقدّم صوره حيّة عنها ويصوّرها تصويراً دقيقاً نابضاً بحياة تلك الشخوص الفتية الساعية لوضع بصمتها في الحياة والشعر والأدب والثقافة والسياسة.

وهو حين كتب عن الحركة الثقافية والحياة الشعرية منها بوجه خاص فإنه لم يكتب عنها كتابة جامدة وإنما سلط الضوء على الحياة الفكرية وخلفياتها السياسية التي تحيط بهؤلاء الفتية الذين يسعون لوضع بصماتهم التجريبية العنيدة في الحياة... فهم ولنقل أغلبهم ينتمون إلى حركات فكرية وأحزاب سياسية.. مسحوقون ومطاردون.. سجناء أو خارجون من السجون.. ممتلؤون بالأحلام ولكنهم محبطون وأحزابهم هزمت وهزمت معها أحلامهم..

رافضون لكل ما هو موجود وفي أذهانهم صور جميلة وجديدة عن العالم الذين يريدونه في الحياة والأدب والفن والشعر...

ويودّون أن يقدموا كل ماهو جديد، مشحونون باللهب والتوتر يطوفون في المقاهي ويتناقشون ويختلفون ثم لا يلبثون أن يعودوا أصدقاء وفي ذهن كلّ منهم صورة حيّة وفريدة عن الحياة ورأي في الشعر وكيف يكون.. وربما يشترك مجموعة منهم في رأي قد يخالف به الآخرين وربما يتفرد بهم من يتفرد.

إنها فعلاً الموجة الصاخبة، حركة فريدة وخاصة في حياة الثقافة العراقية والشعر العراقي ولمّا تزلْ متصدرة كل ما يكتبه الذين سبقوهم والذين لحقوا بهم، وقد تكون اللبنه الأساسية الثرية في الحياة الشعرية فهم يمتلكون جرأة كبيرة في التجريب من خلال إطلاعهم على الحركات الشعرية في العالم ترجمة أو قراءةً مباشرة من لغاتها الأصلية... تعرفوا على الوجودية والماركسية والسريالية والدادائية..الخ

كما اطلعوا على الحركات الفكرية العالمية السائدة إضافةً إلى إطلاع البعض منهم على التراث الفكري العربي، ولكني أستطيع القول إن الغالبية بحكم شبوبيتهم تلك وحس التمرد الذي بداخلهم وشعورهم بالتوتر الدائم كانوا يبحثون عن الخلاص وعن الجديد في العالم ولو أن البعض منهم مازج بين التراث والجديد العالمي فكانت قصيدته معاصرة وتتحدث عن واقع الحياة والإحساس المر فيها... وربما يكون ذلك من خلال رموز عربية وعالمية أغفلها الباحث ولم يتطرّق إليها...

إنه استطاع تصوير هذا الجو الذي عايشه بشاعريته ومناخه وكان سبَّاقا في القاء الضوء على هذه الحالات النفسية والتجمعات الثقافية وبمهارة استطاع تصوير الجو السائد آنذاك ولكنه لم ينتقل بنا إلى تصوير تأثير الأحداث السياسية التي تلت وبخاصة نكسة حزيران" وتأثيرها في الأجواء والنتاجات الأدبية لقد أهملها تماماً وكأنها غير موجودة في حين أنها كانت الصفعة الكبيرة للأدب العراقي والعربي وقد أغفلها وهو يقدم إشارات وصورا ميدانية ووثائقية للماضي ويلقي الضوء في البداية على الوضع السياسي الفكري العام والمناخ الأدبي المرافق له ورغم ذلك نقول إنه استطاع أن يقدم كتابه بموضوعية الباحث المستقصي

في مزج من الذكريات والانطباعات والتحليل والنقد أو النقد التحليلي وهو بطبيعته متتبع جيد للشعراء والقصائد التي نشرت لهم وبخاصة تلك التي لها دلالات سياسية. وهو بعد أن استهل الكتاب بالتقديم والأسباب التي دعته إلى الكتابة ومن ذلك اعتزازه بهذه الحركة وخوفه من خيانة الذاكرة التي قد يقع فيها البعض وهذا يذكرني بالروائي الكبير نجيب محفوظ الذي أخذ يتجه في كتاباته الروائية الأخيرة وبإلحاح لتصوير الحياة السائدة في القاهرة وفي أحيائها التي تغيّرت وربما غابت تصويراً دقيقاً في رواياته الأخيرة وكأنه يخشى أن يدركه الموت قبل أن يقدم المشاهد القديمة التي عايشها حتى في أيام الطفولة رغم أن المسافة الزمنية بين ما يكتبه ويسعى إليه نجيب محفوظ وبين ما يكتب عنه سامي مهدي مسافة كبيرة كالتي بين الأجداد والأحفاد.

الفعاليّـــــه

استهل "سامي مهدي" كتابه بالفعالية.. وهذه الفعالية قد تجسدت من خلال المقاهي والتجمعات والصحف والمجلات. لقد ابتدأه بالمشهد العام على الحركة الستينية وإلقاء الضوء عليه من جميع جوانبه كما ذكرتها في البداية، واستقصى الجو الثقافي بكل أبعاده.. اتحاد الأدباء المنحل، جمعية الكتاب والمؤلفين، المقاهي التي لا يكتمل وصف المشهد الستيني إلا بها، وقد صوّر جمعية الكتاب والمؤلفين وتحدث عن دورها، كما صوّر المقاهي والشخوص التي يرتادونها وأفكارهم والروابط التي تجمع بينهم بتقصّي الباحث الممتع الذي يقدم للحياة الثقافية والأدبية ذكريات جميلة ولذيذة يسترجعها من صورتها الحيّة في الماضي ومن ذلك مقهى البلدية/ مقهى البرلمان/ مقهى ياسين/ ومقهى المعقّدين وقد نقل سامي مهدي هذه الأجواء نقلاً حياً ممتعاً وهو ضرورة ثقافية وتوثيقية للمستقبل وصوّر الجو العام الذي كان والألقاب التي كان يسمّى بها البعض والصراع الضاج بين الجيل القديم والجيل الحديث أي بين متذوّقي بنية القصيدة الكلاسيكية وبين المتحمّسين لقصيدة المستقبل.. هذا الصراع الذي ظل محتدما إلى فترة قريبة.. حتى أن السؤال الصحفي المطروح على الشعراء يدور في هذا الفلك.

واستقصى حتى أسماء الشعراء الذين كتبوا في مجلة "العاملون في النفط" والتي كان يديرها الأديب الكبير جبرا إبراهيم جبرا" ثم انتقل إلى تحليل التجمعات الأدبية والتي لم تكن موجودة بالمدلول الصحيح بسبب الاتجاهين الايديولوجيين وحلّل المجموعة المسماة بجماعة كركوك آنذاك ومنهم فاضل العزاوي ومؤيد الراوي..

ولسامي مهدي مفهوم معقول ودقيق في تسمية الأجيال الشعرية فهو كما يقول لا ينطلق من تقسيم ميكانيكي للأجيال على أساس العقود الزمنية رغم أنه يحدد هذا الجيل في الفترة بين عامي (1964-1970) أي بداية تكّون الجيل أما قبل ذلك فهي بداية بسيطة أي بداية تكون الجيل وتسمية الجيل لا تسببّها الظروف الموضوعية الخاصة وإنما الإحساس والوعي من قبل أبناء ذلك الجيل بأنهم "جيلاً مختلفاً يجترحون مفهوماته ويجسدونها في منجزهم الشعري" والانتماء إلى الجيل الشعري هو الانتماء إلى حساسيته ومفهومه.. وقد يقع بعض الشعراء بين جيلين حيث تقع أعمار هذا الجيل بين نهاية الثلاثينات وحتى بدايات الخمسينات..

وقد نقل المؤلف بمحبة المناخ الشعري للحركة الستينية بقبّتها الغامضة المزينة بالأفلاك واستقصى المجلات والصحف الأهلية التي كانت تستمر أحياناً لعدة شهور وتموت، وتحدث عن المواضيع الأدبية

المطروحة التي قدمتها وما أثارته من جدّة في الرأي (الأنباء الجديدة) ودور الروائي القاص عبد الرحمن الربيعي وموقفه وما كتبه والمجموعة التي تلتف حوله كمسؤول صفحة أدبية أمثال موسى كريدي الذي توفى مؤخراً وماجد السامرائي وسرجون بولص ويوسف الحيدري (ملحق الجمهورية) وتحولاته و (مجلة النور) التي كان يشرف على صفحتها الأدبية سرجون بولص ومن ثم محسن الموسوي وكان يتابع ويقدم كل التحولات التي كانت تجري فيها، ولكنه لم يتحدث عن الشعراء الصحفيين خارج العراق ودورهم في تحرير الصفحات الثقافية في الصحف العربية.. وقد تتبع الشعراء والأدباء وتحدث عن شخصياتهم منذ بداياتهم في تلك الصحف واستقتالهم في إيجاد مساحات فيها لصفحات أدبية تطورت بأقلامهم وهم يقومون بدور الناشرين والشعراء والنقاد أيضاً ويناضلون في إبراز الصورة الجديدة لقصيدة المستقبل، وقد تابع هذه الصحف الواحدة بعد الأخرى وحلّل أجواءها وتسلسل في ذكرها ووثقها عبر الزمن الذي ظهرت فيه، ومن تلك الصحف "أبناء النور" "الثورة العربية" "صوت العرب" "جريدة النصر" "مجلة الأقلام" "الكلمة" حتى وصل إلى ظهور "المؤسسة العامة للصحافة " والسبب الذي تشكّلتْ من أجله حين أممّتْ هذه الصحف وتحدّدتْ وعندما ظهرت "مجلة ألف باء" ومدرستها الفكرية الأدبية وكيفية تأسيسها ولم يفته حتى "علي منير" الصحفي المصري الذي وزّع الصحفيين على الصحف والمجلاّت ووضع كل صحفي في مكانه الملائم...

أما "مجلة شعر" والبيان الشعري الذي ظهر فيها فاستطيع القول إن كل الذي تحدث به سامي مهدي عن ظروف ظهور المجلة والبيان الشعري فهو صحيح بلا أدنى شك، وإن البيان الشعري ظهر ضمن الأفكار الشعرية السائدة وخلاصة للمناقشات التي دارت حول مفهوم الشعر ولكن فاضل العزاوي هو الذي كتب النص بقلمه وصاغه بأسلوبه بعد الاتفاق على محور الموضوع والنقاط الهامة التي تدور حوله...

كما يقول سامي مهدي نفسه.. ولا بدّ لفاضل العزاوي أن يخرج إلى مسافات بعيدة وأن يضيف الكثير الكثير فهو مشحون بالشعر ويعتبر نفسه قائداً شعرياً وثقافياً وسياسياً ودون مستواه وذكائه حتى رؤساء الدول، وعندما يقول فاضل العزاوي أنه قد كتب "البيان الشعري" فهو قد صاغه بالفعل وبأسلوبه الخاص ونفسه الكتابي وبطريقة حماسية أرضت سامي مهدي لأنها تمثل مفاهيمه الشعرية.

وتناول "سامي مهدي" المشهد الستيني بشعرائه وكتابه وقصاصيه ونقّاده، ولكنه في النص تخصّص بتناول الشعر كموضوع للدراسة والتحليل..

ومن الشعراء الذين يهتم بهم سامي مهدي سرجون بولص الذي لاينسى أن يذكره وهو ممسك بملف اسود سميك وينشر شعراً فيه غرابة. وغرابته من غرابة هذا العالم كما ينشر قصصا مترجمة. في حين إن سرجون بولص الذي كانت تحمل بداياته في أواسط الستينات وما بعد.. مبادرات رائدة في الشعر لم نتعرف عليه ولا يعرفه الكثيرون كشاعر أو نص لأنه هاجر إلى أمريكا ربما أواخر الستينات..

ولم أتعرف عليه إلا في أحد مهرجانات المربد الأخيرة في الثمانينات.. وكان شاباً اشوريا وسيما وأنيقاً..

فتذكرت عندها سامي مهدي وحديثه عنه..

تحولات النص

حين يبتدى سامي مهدي الكتابة عن الرواد في تحولات النص يشير إشارة واضحة إلى أنهم يكتبون عن الحياة الخارجية والسياسية منها على وجه الخصوص وأنهم يسخّرون الرموز والأساطير والأقنعة للتعبير عن ذواتهم فيها فابتعد الشاعر عن نفسه بفعل ضغط الأحزاب السياسية، ولكني أرى أن نازك الملائكة التي هي أحد أركان جيل الرواد كانت تتحدث من الداخل.. بل هي ذاتية تماماً، وربما يكون ذلك لأنها بلا حزب.. أما السياب فلم تكن تفوته ذاته.. بل كان يصور الحياة السياسية من داخل روحه أما البياتي فقد وقع تحت تأثير هذا الضغط أكثر من غيره كما يقول سامي مهدي فتحول الشعر من مجال معرفي مستقل بذاته إلى وسيلة لخدمة مجال معرفي آخر هو السياسة...

وبعد أن تحدث سامي مهدي عن الشعراء الرواد السياب ونازك والبياتي والبناء الشعري لدى كل منهم وبخاصة ذلك الصرح الشامخ المتنوع الذي يفيض به السياب انتقل بعد ذلك إلى التجريب الستيني الذي اعتبره ينحى منحيين:

أولهما هادئ رصين ينطلق من العمل الإبداعي يحترم التراث ويتواصل معه والثاني ينطلق من قطيعة مع التراث ناجمة عن جهل به أو تعالٍ عليه ومن تقليد للأعمال الأجنبية الإبداعية ناجم عن انبهار بها أو إحساس بالحاجة إليها والمقصود بذلك الشاعر فاضل العزاوي الذي تقفى على رأي الكاتب حركة شعراء البيتكنس في الولايات المتحدة الأمريكية وبخاصة الشاعر "ألن غينز برغ" ويقارن بين ما يكتبه الشاعر الأمريكي عن أمريكا وما يكتبه فاضل العزاوي عن الجزيرة العربية وهو صاحب رسالة إيديولوجية وشفرة، ومضمون هذه الرسالة هي هدم العالم القديم بمؤسساته وبناء عالم جديد وعالم شعري مفتوح.

وقد أعلن فاضل العزاوي تمرده عام 1965 أي بعد وفاة السياب ويستفيض سامي مهدي في دراسة البناء والشكل والتحليل الشعري لقصائد العزاوي التي منها (لنخرج إلى الشوارع وننسف العالم القديم) ولفاضل العزاوي عناوين من هذا النوع منها "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة و "تعاليم فاضل العزاوي للعالم" أما المنحى الأول في كتابة قصيدة ستينية خارجة عن أسلوب السياب فهما نموذجان لخالد علي مصطفى ومالك المطّلبي من حيث التحول اللغوي الذي رافق الشعر فالاستعارات والكنايات لدى السياب وفق المقاييس البلاغية التقليدية في حين أن "الستينيين" فهم ينتقلون من استعارة إلى

أخرى مفتوحة وتنتهي إلى استعارة كلية قابلة للتأويل متعددة بتعدد القراءات ويعتبر قصيدة "ملاح الصحراء" لخالد علي مصطفى و "التيه" لمالك المطلبي النموذج المبكر للقصيدة الستينية ويعطي نماذج على ذلك كما أن مميزات الشعر الستيني هو التحدث من الداخل والعودة إلى النفس في حين أن الشعر في المراحل السابقة يتحدث عن الخارج وقد سخرت كل الرموز والأقنعة والأساطير لخدمة القضايا الإيديولوجية بفعل ضغط الأحزاب السياسية ولو أنني أرى أن السياب كان يمزج بين الداخل والخارج ضمن معاناة سياسية وأنه في قصائده الأخيرة قد عاد إلى داخله وفاض بما فيها.

إن هذه الملاحظات التي يقدمها المؤلف تعود إلى سببين في رأيي أولهما أن السياب ماسك المفتاح الأول في حداثة الشعر وعليه أن يوصل تجربته الشعرية التي لاقت الكثير من المعارضة وعدم الفهم من قبل المحافظين المعتادين على أسلوب الجواهري فلا بدّ له إذن أن يستخدم هذه الكنايات وهذه الطريقة من

الاستعارات في عالم أدبي يقدّم له الجديد الجديد من البناء الشعري في قصيدة حديثة لم يعتادوها... إنها مرحلة تحول في الشعر.. ولايضير السياب هذا فهو ليس عيباً وإنما هو صلة التواصل بينه وبين الآخرين في بناء شعري شامخ.

وثانيهما تعود إلى طبيعة المرحلة الخمسينية بأحزابها القوية التي لم تنكسر بعد وهي مرحلة حالمة ودون تجربة حقيقية مع الأحداث أي أنها حالمة ومطمئنة للحكم ومتأكدة من تحقيقه لذلك جاءت قصائدهم تتحدث عن الخارج أو المزاوجة بين الداخل والخارج كما عند السياب، أما الستينيون فقد جاؤوا في مرحلة سقطت فيها كل الأحلام والأحزاب فكان فيهم الجموح لتحطيم كل ما هو موجود لبناء عالم جديد للقصيدة فالعالم، الكون.. كل شيء فيه خاطئ وهم ضائعون يبحثون عن المخرج فلا بد من العودة إلى الذات وفك أسرارها بعمق ومزج أسرارها في جو كان كل يوم يزداد ضعفاً مما يتيح الفرصة لنشوء مثل هذه الأجواء الثقافية.

ويضع سامي مهدي بين المنحيين منحى ثالثاً هو منحى عبد الرحمن طهمازي وسرجون بولص. واعتبر أن منهج طهمازي يقترب من المنحى الأول باعتباره حرص على كتابة قصيدة استعارية ذات علاقات مفتوحة وسعى إلى بناء شعري قابل للاستبدال ومحمل برسالة ايديولوجية أما سرجون بولص فإن سامي مهدي معجب به أشد الإعجاب ويعتبر لغته تعبيراً نموذجياً عن قصيدة الستينات التي حققت تحولاً نموذجياً فهو يُنشئ تشكيلاً شعرياً ذا نسيج متماسك مفتوح على الخارج ويتراسل معه تراسلاً شعرياً فيستضيئ به ويضيؤه بخلاف ما يحدث لقصائد العزاوي والراوي والطهمازي في ديوانه الأول كما أن استعارات سرجون بولص ليست مقصودة لذاتها بل هي مطلوبة لأداء قضية دلالية وغرابتها ليست غرابة ملفقة بل جزء من غرابة العالم فهو لا يصطنع الغرابة ويعتبره أول من أرسى قصيدة "نثر عراقية" غير متكئة على قصائد محمد الماغوط أو غيره إذن فالستينيون أول من أرسوا قواعد قصيدة النثر لشاعرهم سرجون بولص.

وكل هذه القصائد هي قصائد إيديولوجية -ذات شفرة- العزاوي والراوي والطهمازي وسرجون بولص ولكن سامي مهدي لم يتحدث عن إيديولوجية القصيدة الشفرة لديه ولدى غيره، قصيدة الشفرة ذات الأبعاد القومية وبخاصة بعد نكسة حزيران.

إنه تغافلها من ناحية النتاج الشعري وإن تحدث عنها كتأثير على الأدباء في مفاهيمهم.. وقد كانت صفعة كبيرة في ضمير الشعراء والأمة مما دفع بمجموعة منهم إلى الانخراط في صفوف العمل الفدائي.. وانتحار "إبراهيم زاير" الكاتب والفنان التشكيلي بعد أن كتب كلمة اعذروني وهو أحد رواد مقهى "المعقدين" كما يذكر سامي مهدي. الذي لم يتحدث عن الموضوع الشعري، القصيدة ، التجربة/ القصيدة الفكرة وهي كلها محملة بالرسائل الإيديولوجية لأنه يتعامل مع تنظير القصيدة جسدياً وهو يعتبر أن الستينين قد هضموا كلاً من تجربة السياب وأدونيس فتعلموا من الأول كيف ينشؤون تشكيلاً استعارياً أو كنائياً متماسكاً وتعلّموا من أدونيس كيف ينسجون شبكة هذا التشكيل، إن تناوله موضوع التجريب الشعري وكيفية الخروج من أسر السياب ذلك الشاعر الذي كان الكثير منهم يحفظ جزءاً كبيراً من شعره ويتغنى به ومن ثم الوصول إلى قصيدة متميّزة أي أن التركيز في دراسة النصوص الشعرية كان ينصب على المحاولات التجديدية التي تمت وليس من خلال جمالية النصوص كفكرة وخيال وصور فنية، وإنما من حيث الاستعارات والكنايات والإيقاع والتقفيه والتدوير والمشاكسات الشعرية كالقفز فوق الزحافات والعلل وإن كانت هذه الأمور

لاتعطي بالضرورة قصائد عظيمة وربما أغلب الذين كتبوا فيها انطفؤوا كشعراء ولم يعطوا شيئا مهما. ولكنهم قدموا وقتها محاولات تجديد مهمة فتحت الباب لتجارب غير محدودة...

ولم يكن تناوله للشعراء من خلال هذه الفترة الوجيزة أي بدايات ظهورهم.. وإنما استمر وإياهم وبخاصة في موضوع الأسطورة الذي جعل من شعره كنموذج في تناوله للأسطورة ووضع "حسب الشيخ جعفر" كنموذج آخر ومعادل موضوعي وتحدث باستفاضة وتحليل وأغفل كل ما عداهما...

الإيقاع والتقفية:

كتب سامي مهدي عن الإيقاع والتقفية ومحاولات "الستينين" التمرد عليها.. بالإضافة إلى التداخل بين الأوزان الذي كان غير مقصود لدى السياب و خرج عنه عفوياً ويعدّد المحاولات المتبعة في تداخل البحور وتنوع إيقاعها /حميد سعيد/ حسب الشيخ جعفر.

ويتحدث أيضاً عن ظاهرة التدوير في الشعر ومن ثم المشاكسات الشعرية حيث استمرأ الشاعر الزحافات والعلل وقفز فوق الزحافات وكانت محاولات "خالد يوسف" رائدة في حينها كما يقول وكذلك "طراد الكبيسي" ومالك المطلبي"

وبرأيي أن هذه المحاولات في النتيجة لا تختلف عن العجز الموسيقي الذي يقع فيه بعض الشعراء الذين يجهلون الإيقاع الشعري.

إن سامي مهدي لم يتحدث عن الصورة الشعرية.. أو التجربة الفنية المتوهجة التي تعبر عن المرحلة من ناحية التكامل الفني المعاصر للواقع بصورها الفنية وتوهجها بقدر ما تحدث عن محاولات الطفرات ومحاولات الخروج عن الأطر الموجودة في الشعر السابق بغض النظر عن قيمة هذه القصائد وتأثيرها من النواحي الفنية .

الرموز والأساطير والأقنعة:

إن الرموز والأساطير التي اتخذها الرواد وكان السياب أول من نحى في هذا المنحى قد أعرض عنها الستينيون وأورد المؤلف رأي المرحومين جبرا إبراهيم جبرا والدكتور محسن أطيمش.

فالأسطورة كما يرى قد استعملت لأغراض التشبيه وأحياناً كانت إشارات عابرة أو تقديمها في رواية خاصة وإعادة صياغتها في هيئة حكاية لاستخلاص عبره منها كما في "صلاة الأشباح" لنازك الملائكة أو "المعبد الغريق" للسياب أو استخدام الأسطورة للتعبير عن الواقع تعبيراً كنائياً وهناك محاولتان للسياب أولها استعمال الأساطير والرموز لغرض كنائي "سربروس في بابل" أو نسج أسطورة جديدة من مواد أسطورية جاهزة وجعل هذه الأسطورة كناية عن الواقع والتماهي مع الأبطال الأسطوريين واتخاذهم قناعاً كقصيدة "المسيح بعد الصلب" ألا أن أكثر من استعمل القناع هو عبد الوهاب البياتي.. من خلال صياغة شخصيات ومدن أسطورية من شخصيات ومدن تاريخية واتخاذها رموزاً يعبر بها الشاعر عن آلامه ويبحث عن أحلامه كما عند البياتي مثل شخصية "عائشة" ومدناً مثل "نيسابور" وقد طوعوا الأساطير لمعتقداتهم الإيديولوجية وبخاصة الأساطير التي تدل على العقم والموت والانبعاث من جديد ومعاني الشهادة في شخصية المسيح والحلاج.. لخدمة هذا الهدف.

استخدم الستينيون الأساطير في البداية ثم أعرضوا عنها أو تحولوا إلى الأساطير العراقية والعربية بسبب دوافع موضوعية هي أقرب إلى ذاكرة العربي وتكوينه النفسي والسياب طرق الأساطير العربية /ارم ذات العماد/ مدينة السندباد/ ومن باب التنويع فقد يحدث عن قناعه في "أبي ذر الغفاري" حتى زاد القناع عن الأصل وكاد يطغى في ديوانه "رماد الفجيعة" كما يستعرض محاولاته هو أيضاً في الأسطورة وهي صنع أسطورية القصيدة ورمزيتها من مادة الأسطورة دون الإشارة إليها وذكر مسمياتها والانحراف بها عن دلالتها بإنشاء مناخ اسطوري أو تاريخي حولها يجعل منها أسطورة جديدة ولذلك استعمل السرد لتنظيم الفوضى وبناء القصيدة كما في حكاية السندباد في قصيدة "البحر والأرض" حيث يبلغ رسالة لا تبلغها شخصية السندباد، ويشير في قصيدة الظمأ إلى "عنترة ابن شداد" و"ليلى الأخيلية" دون الإشارة إليهما...

أي أنه ينتقل بالمتلقي إلى مناخات عربية اسطورية دون الإشارة إلى الأسماء أو يستعمل مفردات اللغة الصوفية دون الإشارة إلى صوفي معين أو أنه يضيف إلى الأسطورة نهايات وإضافات جديدة فيتحدث عن "عوليس" في جو الحياة اليومية الاعتيادية، فهو ليس جندي مقاتل يعود من الحرب وتذهب زوجته إلى العمل فهو ليس "عوليس" الأسطورة... أو "مدينة الفحل" حيث الناس يصارعون ويصرعون فيغلبون ويغلبون.

وبعد ذلك يتخذ من "حسب الشيخ جعفر" كنموذج آخر لاستخدام الأسطورة واتخاذه لثلاثة أنهاج:

الأول: وهو الاستعمال العادي الذي درج في الخمسينات أي استعمالها لأغراض التشبيه كما في قصائد "الغيمة العاشقة" و "جذور الريح، آخر مجانين ليلى، وقد لجأ إلى رموز لم يتداولها الروّاد باستثناء "إنانا" و"يدراوس" و "أرمينوس" و "فيدرا" و "أوفيليا".

الثاني: استخدام الأسماء الأسطورية والتاريخية أقنعة لشخصياته الشعرية كما في قصيدة "الملكة والمتسول" و "هبوط أبي نؤاس"

الثالث: استعمال أفكار الأقاصيص والحكايات القديمة والشعبية وأحداثها للتعبير عن أفكار معاصرة.

وفي الخاتمة يتحدث عن الستينيّن وفضائلهم في سبيل تثبيت الحركة الشعرية فكانوا يجدون لهم المنافذ في الصحافة وينبع منهم النقاد الذين يكتبون عنهم وكانوا يكافحون بكل جرأة وعناد في سبيل تكوين موقف شعري هام ومن بين هؤلاء النقاد شعراء مارسوا النقد.

والحقيقة أن هذا الجيل اطلع على كل ما هو جديد. ومارس التجريب في كل المجالات الفنيّة.. ولم يترك محاولة إلا خاضها من ناحية الشكل والتقنية والرموز والأساطير والإيقاع والقافية بحيث كان هو السبّاق الذي طرق وأضاف كل جديد لعملية الإبداع الشعري حتى "قصيدة النثر" المتماسكة ذات الفكر والخيال والموقف والصور الفنية... التي كتبها "سرجون بولص" في مرحلة الستينات...

أما الرموز والأقنعة التي تحدث عنها من خلال إبداعه وإبداع حسب الشيخ جعفر فهي رموز مستخدمة في قصائد قديمة وحديثة كتبت مؤخراً.. وقد ألقى الضوء عليها منذ بداية المرحلة. وحتى الآن.

العراق : آمال الزهاوي

❐

قراءات ... قراءات ... قراءات

الواقع والتكتيك في " وحوش الغابة " ..

*وحوش الغابة والواقع:

غالباً ما تتحول الكتابة إلى عملية تحريضية من أجل ولادة جديدة تصهر المعاناة بتجربة عامة تعبر عن أكبر قدر ممكن من شرائح الحياة والمجتمع، ومن هذا المنطلق نلاحظ إدراك القاص [دريد يحيى الخواجة] لسر اللعبة الفنيّة من خلال مجموعته القصصية [وحوش الغابة] التي استطاعت أن تصور المعاناة الجماعية بجرأة تُعمّق أحاسيس من يقاسمهم الماء والهواء والخبز اليومي.

فالقصص تعبير عن حالات المعاناة عند الإنسان العادي والمثقف على حد سواء. الإنسان العادي من خلال قصتي [الترك ص: 25، وثلاثية المبيض ص:11].

والمثقف من خلال قصتي [الإشارة ياسيدي رحال ص: 93 وأوراق الليل والنهار ص: 151] حيث لم يكن في النص ما يُشير إلى افتعال جاذبية الكلام الذي كان يجري كنبع رقراق تنساب معه الانفعالات الواضحة ذرة.. ذرة لم يكن ثمة افتعال مبالغ فيه، يدخلنا عالمه بصدق ووعي وملاحقة دقيقة في معاناة الإنسان المُستغَل في مفردات الحياة اليومية، وفي الأحلام، وفي أفق الخلاص، هذه النماذج كانت تنعكس أو تتحرك في لوحة المعاناة الكلّيّة لجموع القهر والجوع الجسدي والنقدي، وهي تحاول القيام بما هو كائن.. ناخرٌ، نازفٌ تمتص طاقة الحياة باستمرارٍ دائمٍ.

حالات معاناة البطل

1-ثلاثية المبيض: في القصة نلتقي [محمد علي الصوراني] يعكس الواقع المحاصر بالقهر والغربة، المتغرب بين هوّات الفواصل بين طبقاته التي يبلغ البعد فيما بينها، بُعْدَ الأرض عن السماء، نبذته الأوساط الرسمية والطبقات الفوقية بما لها واستغلالها، تحمل عيوناً بلاستيكية، ترمق ماحولها باستعلاء، إنه زمن من المحسوبيات وسرقة أعمار المسحوقين وجهودهم، الذين لايملكون غير قوة سواعدهم المتعبة حتى الموت، لكنّ هذا الرجل -الواقع- يغلي بالتعب يبدأ عدّ حساباته، يبحث عن طريق الحلم -التحقيق- فيشرع بالمقاومة في مبادرات الفعل الذي ينتهي بالإحباط بسبب إشكالية واقعه دون أن يؤثر على حالته المعنوية، بل يستمر بالتصدي والمحاولة من جديد، يشعر بأنه عبء ثقيل على المجتمع الذي أوصله إلى

ماهو عليه، ثم نبذه ضائقاً به في الوقت ذاته يشعر بأن المجتمع أصبح كابوساً فوق رأسه عبئاً ثقيلاً لابدّ من إزاحته وقلبه من على رأسه، فيبقى عاجزاً لأنه لم يعرف الزيف وغير قادر على أن يُماشي حياة مشوّهة بدت وهي تطحنه تماماً، وهو يردُّ عنه ضغوطاتها: "يتعيّرون بي بسروالي الفضفاض هذا، وبقميصي الخشن هذا، برائحة الخبز الزكيّة المنبعثة من داخل قميصي، يريدون مني أن أبطل عادة وضع الخبز هنا، لصق الجسد، أن أكف حتى عن شرائه مادام متوفراً لديهم" إن المقطع يحاول أن يُبكّت أعماق الإنسان المستلبة منه الحرية والإنسانية، فيأتي إلاّ أن يبحث عن مفقوداته ويلتقطها مهما بدت مظاهرها تافهة في عين من لايُعاني من فقدها:

"غير أني منذ خمسين سنة وأنا أعيش بيتي فيّ، أود بناء بيتي في أرض بعيدة رخيصة، لتكن على طريق حماه، أو في الوعر غرب حمص، أسوّر الأرض بالشريط المعدني أول الأمر، ثم بأغراس الخوخ والمشمش والكرز والليمون، وأعلّق فانوساً في خيمة عتيقة وأنام هناك مرتاح البال، لي بيت واحدٌ، وربٌّ واحدٌ، الذي ليس له بيت ليس له عرض، وضحك في أعماقه لهذه المعادلة حين تنسحب على ناس هذا الزمن.

وحدّث نفسه قائلاً: هناك يمكن لي التفكير بأمور الدنيا المتشعبة، فلا أكون عالة على أحد، أضع حذائي حيث أريد، أغتسل متى أريد، ألبس ماأريد، أسهر، أصرخ، أبكي، أضحك، آكل لقمتي بحرية، أحدد حجمها ونوعها ووقتها وأنام، سوف يعلو البناء بعد حين، وأفتح بيتي للغادي والرائح، للمنسيّ والجائع والمشرد، واهباً منه طبقة لابن أخي بعد أن يغار مني ويتذلل" ص29-30.

إنه شعور متجذر في أعماقه بفقدان كل ماهو جميل، وبالتالي هو الشعور بعدم الأمان، ثمة قوى وحشية تمنع قيامه واستكانته تحت سقف يملكه، إنها أصلاً لا تعترف بوجوده.

يُسمعنا القاص صوت الواقع المضاد، المتصل بصوت إنساننا الشعبي، الضارب في التاريخ، وهو يبحث عن الطمأنينة، بعبارات مكثفة مرنة بشعبيتها غنيّة بإيمائها: "أتعرفون يا جماعة ماهي الدنيا؟ هي أن يكون لك بيت تملكه على أرض صغيرة من أرض الله الواسعة، وما نفْعنا إذا مات أحدنا في دنيا ليس له أرض فيها إلاّ بعد موته فقط" إنّ الواقع مستحيل، ينقلب ويتغيّر.. فهل ثمّة تشاؤم في النظرة؟

إنّ القاص يخلق حالة بارعة من التوازن وهو يقصّ علينا شيئاً تراه أعيننا القوة نفسها التي تحسّها أعماقنا، تهز رؤوسنا منفعلين بصدق ما يجري ويحكي عنه إنه يبدو عاشقاً لأرضه ووطنه، يرى الواقع فيه بكل متناقضاته فينقله إلى القصّ لا ليكون شعارياً أو ليبرز فرهاً مجانياً، فدرب آمال الفقراء لايزال طويلاً، ووحوش الغابة مازالوا بالمرصاد، "الناس الفقراء الذين يبنون من أجل الحياة، مخلوقات عجيبة مطوّرة من الديناصور والماموث لا تشبع بطونها ولا يرتوي ظمؤها، تتوالد يوماً بعد يوم كالنمل والقمل والبراغيث، تستأثر بالأرض جميعاً، وبالمال جميعاً، لها أصوات مرعبة مسموعة في كل مكان، وأذرع نارية حاقدة تصل إلى أبعد مكان، تريع الناس الفقراء وتحوّل بسحرها ومكرها، المال القليل في أيديهم إلى تراب، ثم تنذرهم بأن يسكنوا فوراً الأشجار والمجاري، إلاّ من اهتدى إلى تعويذة السحر لديهم فصار من طينتهم، وانمسح على صورتهم، لكنّ بني البشر الذين يبنون من أجل الحياة للجميع يتحمّلون المزيد من الظلم والتضحية قبل أن تكون الغلبة لهم" ص31-32.

أليس هو الواقع الذي فجرّه الكاتب بتلك الاستعارات والمجازات والإسقاطات! إنّ صوت المجموعة ككل هو صوت الإنسان في قيامه من الألم وشموخه الذي اختزنته حركة التاريخ، فلا يبكي ولا يصدأ، إنه صوت البحث عن الجميل في مظاهر الوجود الذي يشكل أبعاد الإنسانية نفسها.

وبطل الثلاثية لايفتقد البيت الذي يستأثر به من يطلب الحياة لنفسه فقط، بل يفتقد -المرأة- بكل عطاءاتها الإنسانية والجنسية، كانت أمنية لم تتحقق بهذا المجتمع الذي أعلن عليه الحرب منذ البداية، فاحتمله حتى تفجّر في وجهه مرة واحدة، يريد أن يردّ له الحساب كاملاً ويدفعه مرة واحدة: "والله

ياعمي اشتهيت لو أبيتَ مرة، مرة واحدة في سرير مع امرأة، ليلة واحدة تختلط فيها أنفاسي مع أنفاس امرأة حتى الصباح" ص: 40-41. من أين له أن يحصل على المرأة التي يحب أو يشتهي، وقد احتكرها السلاطين وتجار الرقيق والأغنياء في دور الحريم والدعارة "إنّ الملوك والسلاطين وذوي المال الفاحش ومن لفّ لفّهم ينكحون ياعمي مئة أنثى وأنا أرغب في واحدة فقط" ص 45.

إن الحماس الذي كُتبت به هذه الثلاثية واللغة ذات الإشارات المتعددة المتفجرة في مستويات عدّة، والتقنية الذكية بألوانها البارعة، والحسّ الإنساني المتغلغل في السياقات اللغوية نحو [ماء عذب تسمعه تحت التربة فتتلمّسها/ تحفر بيديك وأعصابك وتدل عليه بفعلك مدفوعاً بعقلك إلى الصفاء والتطهر ومشاركة في صنع قنوات يرتوي بها الناس كلهم...] كلّ هذا يجعلها إضافة متقدمة للتجربة القصصية الحديثة.

2-ماسحات الزجاج: "أنا بحاجة إليك أيتها الأنثى خبئيني في ظلالك، في أعباب ثوبك، اقتنصي معي الأفراح، لننسى تعب الأيام والغابات والآلام القديمة المفاجئة في خوف ظلام الحافلة.. المصير" ص: 77. إنّ الجنس في هذه القصة موظّف من أجل التعويض عن حرمان جسدي ونفسي معاً، تبدو الحالة النفسية في غربتها وانسحاقها وفقدان الأمل فيها، والهوّة السحيقة بين معطيات واقعه وصبواتها، تبدو الحالة طاغية في هذا الحرمان المتأزم:

"أيتها الشقيّة لم يبق لنا إلاّ أن نتداغم في هذه الظلمة" و "أن ندفئ أعماقنا بالاتحاد" و "انتظرت مضاجعتك وحدك الليلة، قبلة واحدة أيتها الشقيّة من هذا الخد المتلظيّ في الظلام" فكلما تلمسنا الشبق الجنسي لديه، وهو يحاول احتضان المرأة التي اختارته بدافع طاغ، ظهرت لنا مسوّغاته في لاوعي كلٍّ منهما، مما جعله يأخذ مستويات في غاية التعقيد والتشابك حيثما وجدت شيئاً ما تبحث عنه؛ لماذا اخترتني؟ أي زمَزمة الشوق ضجّت في صدرك وأنت تومئين لي لأفسح لك مكاناً بين الأمكنة الفارغة، إنها الأنثى، توأم الغربة النفسية والمنتمية إلى آلام طبقته ذاتها "تبدى ذلك في ملامحها وعملها وعواطفها غير المتخفية تجاه المسحوقين في المرآب الذي انطلقت منه السيارة" و "مشوّهون ومنسيون ومشردون احتلوا زواياهم، وهذا مسّ شيئاً ما شقيّاً في أعماقنا" كما أنّ هذا الاختيار من قبلها بـ رجلها -مدفوع برغبات مختلفة، وبأشواق متباينة، تجلّت بسرعة اندماجها معه في حديث طويل، كانت لا تخفي من ورائه استساغتها ولرفقته بتمنّع الأنثى ودلالها: "ظللتِ طول الوقت تشعرين بي، لم تُخف عليّ حقيقتك البدوية الصافية في الظلام داخل اللبّاس العصري المشترك بمعاناة الألم والجوع والأيام المبدعة، إنّ شيئاً ضائعاً فيهما معاً، شيء متبقّ في قلب الكآبة وعن النور في مكبّ الظلام الكاسر في الحافلة [معرض استثنائي] في هذا الزمن، حالة ضاغطة ومنفتحة على البشر، هؤلاء الذين يهرب بعضهم من بعض، إنهم الأثقال يلتقون على الرّغم منهم، أسرى الحاجة، وخلال الساعات "اللحظات التي يقضونها مقسورين في الحافلة، يعيدون اكتشاف أنفسهم، لكأنهم يوقفون الزمن داخل هذه الحافلة في حين تتلألأ توهجات أعماقهم الإنسانية، ويبدون بشكل أو بآخر على حقيقتهم باحتكاكهم المباشر، أو بتملّي بعضهم بعضاً عن قرب، وتكريس الشعور الجمعي، في أنهم يعانون سائرين إلى مصير واحد في تلك الحافلة التي تضمّ طبقتهم وهي تمتلك مصيرهم المجهول مُغذّة السير على إسفلت الحياة والموت، إسفلت متلاصق متناغم.

إن قدرة الكاتب تتجلّى هنا من خلال الإزدواجية التي تتعلق بفقدانه للحب والجنس من جهة، وبقسوة الوحدة، ومرارة الغربتين النفسية والجسدية من جهة أخرى إنه يطلب الحياة من خلال الأنثى، في حين يبدو كل شيء له أشبه بحلم، بكابوس بقطار يفلت منه إفلاتاً لعلّه أبدي، فالأنثى على الرّغم من وجودها بجانبه، وعلى الرغم من حقيقة مشاعرها من خلال انعكاساتها عليه، على الرّغم من رغبة جامحة حقيقية يُحسّ بها تجاهها، إلاّ أنه يحسُّ بأعماقه شعوراً غريباً بأن يفقد كل شيء ولا يستطيع أن يملك شيئاً أو يصنع أدنى سعادة، فيدرك حينئذٍ أنها وهم: "يطلب عنوانها، يؤكد على زيارتها، يتحسّس جسدها" إنها رمز لأية أنثى تُخصب بها الحياة، هي دليله على جوع نفسي وجسدي وإنساني بذات الوقت.

إن الخطاب القصصي هنا مغلّف بتداعيات كثيرة، فجرّت الرغبة عنده في قبر الهموم والأحزان وإشكالات الواقع، في هذا الجسد الحار اللائب، لذلك كانت لديه رغبة جامحة في عقد اتفاق لاتحاد جسدي ونفسي، وأن ترضى بدفع قبلة له عربوناً يهبه الأمل والتفكير جدياً على أرض الحقيقة بعلاقة إنسانية وحيدة معها، علاقة تدخلهما معركة الزمن قويين: "أودّ أن أتحدّ بكِ، بأيامك، ستكونين لي أيتها الشقيّة الوحيدة" وأيضاً:

"خبئيني في ظلالك، في أعباب أثوابك، اقتنصي الأفراح معي".

لقد كان يأمل أن يتحقق توحدهما خارج الحافلة، لأنه توحّد حقيقي صادق وإنساني، ليس وليد المصادفة التي حطّت به في مثل هذا الوضع، وانتقاله بعد ذلك إلى الاختيار داخل تلك المصادفة -الوضع- بيد أن الأنثى لا تمنحه العربون، إن شيئاً لا يستطيع إدراكه فيها: "أعتقد أنني أسعدك أيتها الشقية، متشردان يمسك بعضهما بأيدي بعض، يتحاوران بالشفتيْن ويهزمان التبريح، وإلاّ أغرقتنا الظلمة كالآخرين، عميقاً إلى وادي النوم أو أحلام الموت، وبرودة الوحدة والانتظار. "انتظرنا طويلاً، من يدري أين يجرنا قبطاننا العنيد في هاتيك الساعات الباكية، أيتها الأنثى وحدك معي تدخلين ساعات العمر" و "قبلة واحدة أيتها الشقية من هذا الخد المتلظي في الظلام، تكون زاد الطريق، متشردة أنت مثلي" هكذا يعود إلى آنيته، ليعيش لحظته يقتنصها لأنها خروج ولو لفترة من مأزقه الداخلي تحت دوافع الشعور بالأمل والتشتت والانشغالات التي لاتنتهي بحياة فُرضت على الإنسان هنا وهناك فرضاً غير إنساني، حتى فقد ابتسامته فغدا كدود الأرض الذي لايعرف متى تدهسه وتدوسه وتفتك به وحوش الغابة، لانبالي به بعد أن تعفنت أو ازدادت ضمائرهم عنفاً: "رجال زاحفون بجلابيبهم من القرى، بدافع من القهر والصراع الإرادي نحو غايات معلّقة في العاصمة" راح يفكر بهذه الطريقة: "أن ننسى وحدتنا مع الموت لحظات" و "عليك ألاّ تعملي شيئاً غير هذه اللحظة" وهكذا في آخر القصة التي تبدو كما في أغلب القصص بداية جيدة يتوقعها كل قارئ على حدة في المجهول، ومن خلال معطيات تفصيلاتها نجد ضياع الأنثى وغيابها داخل الضباب وممرات الدار البيضاء الواسعة والضيّقة فتبدو في نظره كحلم لا يمكن تحقيقه، وهو معلّق على درجة الحافلة في بابها الأمامي، وهو جالس أيضاً على كرسيّه الغارق في الظلمة مبتعداً عن حدود المدينة، يراقب ماسحات الزجاج وهي تمسح كل شيء عن الزجاج، وتتهيّأ لاستقبال أو شابٍ جديدة بفعل المطر والريح، وهي تقوم بدورها في الترميز والإيحاء ومساحة المعنى، لكأن سطح الزجاج هو سطح الحياة عينه، ولكأنّ ماسحات الزجاج تتحرّك في إقبالٍ وإدبارٍ بين الأمل واليأس بين الانتظار والضجر.

*الثورة على الواقع:

إن مجموعة [وحوش الغابة] القصصية تستعمل لغة شمولية الدلالة وهي تقتحم أعمق الأحاسيس الإنسانية حين تستيقظ للرفض والثورة على المستغلين، وتتحوّل إلى عصيانٍ داخلي يدفع الفعل إلى شيء من الممكن أن ينقذ الواقع ويغيّره نحو الأفضل والأكرم، ويعمل الكاتب على تحريض هذا الشعور وتوجيهه لدى كلّ المغلوبين المسحوقين، وهم يشهدون دخائل الزمن العربي الجديد: "وظل عصيان ماداخلي يحاصرني، يدفعني أن أفعل شيئاً، أن يفعل الآخرون أمثالي شيئاً، ونحن نشهد داخل هذا الزمن الجديد من النهب على حساب الفقراء المحطمين باسم آلاف النوايا البيضاء، ومن عسف قوى الظلام التي تحملها بأيديها ألف إضمامة زهر تُخبئ الموت في أحشائها، ومن مكابدات الأغلبية الصامتة على طريق الحياة اليومية، ومن التزوير والتساهل غير المشروع باسم وبغير اسم، الزمن الجديد الذي تحاول فيه مخلوقات الحقد القديم على مساحة الوطن، أن توجّه حرية مكيّفة ضد ترسانات من يقدرون على حمل هموم الإنسان" صوت جريء يضرم النار في رماد أعماق المقهورين، النار التي تشب إلى مستوى نيران الحقد في أعماق الأقلية المغلوبة، ثمة صدى إجابات رافضة، هي وإن اختلفت في السياق القصصي فقد توحدت في الغايات، فجاءت ردوداً على مستويات عدة على المعاناة، وتعبيراً صادقاً على الرغبة في نقاء الحياة من الظلم والاستغلال، واتخاذ مواقف حاسمة ضد الوحوش البشرية بمختلف أنواعها وأشكالها وأساليبها.

هذا الموقف تفجّر من خلال تفصيلات وقائعية في لحظة تداخل الماضي محتداً مع الحاضر، متجذّراً في واقعه وموقعه ووقائعه لصنع المستقبل الأفضل.

في بعض القصص يتخذ فعل الثورة -الرفض- صورة جماعية تجسّد انصباب حركة الناس المسحوقين في موقف موّحد يسهم في دفع الاستغلال والنضال ضده: "لم يفكروا بمسيرة الحافلة تلك، حتى عندما تدخلّوا ليختاروا موقعهم في الخلاف الذي لدغهم على الرغم من بساطته وحياده أول الأمر، فجّر شبكة مدمراتهم، عرفوا أنهم يبحثون حقيقة عن موقع تجسيدي ما، موقعهم الآن هو الاتحاد لكسب رهان التحدي بأي ثمن" ص:122.

في قصة [ممنوع التنخيم] يخاطب أحد الركاب السائق صاحب الحافلة، المغتصب لحقوقهم، المحتمي خلف قانون مصالحه ومصالح طبقته: "أنتم تهذرون بالقانون مادام يناسب مصلحتكم، وبعد ذلك فليحترق العالم، هل يعرف القانون حين تحوّل الحافلة إلى علبة سردين؟ أو نكشف عن برمنا وخوفنا من تعرّض الحافلة للخطر.. " ص: 162.

هل هناك تفاؤل بانتصار ثورة المسحوقين؟ هناك حلول مختلفة على مستويات عدة لجأ الكاتب إليها من خلال أبطاله ومعطيات واقعهم، ليست متسرية منفلتة بل فنية، جاءت هيّنة سهلة يلتقطها القارئ بشغف بعد أن تداخل الفعل في صيغها من خلال فعل شموخ القصص نفسها، ففي قصة [وحوش الغابة] ينطلق الأمل بعد تجربة الركاب في إيماءات حسيّة منظورة ترتسم على الأفق من خلال شاعرية ثورية عذبة "ذا نسيجٌ ضوئي داخل عتمة الأفق المقفل تموضع بشكل يثير إدراكاً حسيّاً بالصفاء والأمل، وهو ينعكس بارقاً يمسح الجباه داخل الحافلة التي كانت الزعقات فيها تعمل عملها في التوصل وتحريك الكوامن بإحساس مصير واحد، وانسلاخ واحد".

*إشارات عن التقنية القصصية:

إنّ اللعبة التقنية الفنية في القصص على غاية من الصعوبة والخطورة لأنها تحدد مسار الإيماءات المتوثبة في جوّانية القصة، وفي وحوش الغابة استيعاب واع لأصول الكتابة في القصة القصيرة، ومحاولة جادة للتحديث والاجتهاد، وبوتيرة عالية من الحساسية الفنية المتميزة، ولعل التحليل السيكولوجي من أهم ما يميّز الأدب الحديث بكل أجناسه وخاصة في القصة القصيرة، حيث يكوّن وسيلة مهمّة لرصد حركة النفس والحياة من الداخل والخارج، وذلك من أجل تصوير أدق العواطف، وملامسة أعمق التصورات، وملاحقة ضرورة الأفعال وردودها.

في المجموعة استشفافات باطنية على غاية في دقة الملاحظة، وإذا كان [دستويفسكي] قد نصح من يريد أن يكتب أدباً جيداً بمقولته: "لاحظ، ولاحظ... ولاحظ] فإني أعتقد بأن القاص [دريد يحيى الخواجه] كان في مجموعته ملاحظاً ومتابعاً ومراقباً جيداً، وهو يقدّم شرائح متحدة تخلق عالماً له غاية محددة من قبل الكاتب في خلقه على تلك الطريقة، أو تلك دون افتعال أو تكلّف، فالحدث يتنامى في مسار الواقع الذي يشكّله القاص في دقة وانتقاء، متجهاً نحو الجوهر في التركيب، من خلال معايشة ذاتية معينة، في حالة التباس أو إشكال مع الواقع، يبدأ القاص تعميقها في مستويات عدة، داخلاً استعصاءاتها وأثقالها، نتيجة الأحوال المختلفة في البيئة المحاطة بالاستغلال والحصار المتداخل، في الوقت الذي يعمل التحليل بطريقة إيحائية على إزاحة ركامات الأتربة والصدأ عن كل الأشياء، ودفقات الحياة في الأخطار والمواقف، وهي تتعرف بصدق لملامسة النور، والعيش تحت الشمس دون تدخل أو قسر بل يبدو أنّ كلّ شيء يسير في مجراه تماماً كنبع فاخر تلاحقه في حب وتلهّف، يُصيبك رذاذه، وترتمي في مياهه، وتلاحق نهايته عبر غابة التضاريس ومحاوراتها، وهي تشكّل ماهو منظور وغير منظور، ولنقرأ هذا الرصد النفسي الدقيق [لمحمد علي الصوراني] بطل ثلاثية المبيض: "كل شيء تغيّر، دخل هواء آخر، سكانه من غير طينته، مراقب دائماً على هذا الأساس، بعد أن زكمت رائحته أنوفهم زمناً أطول مما يحسبون، هو لا يقدر على مراقبة أحد، لايعرف كيف ومتى سُلب هذا الحق أبداً، كم يشتاق إلى أن يرقب من نافذة عريضة في بيت حر، شيئاً يتابعه، قد يختار حصاناً، سيارة، رجلاً، طفلاً، امرأة رائعة، حرٌّ في بيت حر، أحرّك قدمي كما أشاء، أرفع صوتي، أرقص، أغني، أخلع ثيابي حتى السروال الداخلي، أرقب نفسي في المرآة، أفلح وأزرع في بيتي، ما ألذ أن يموت الإنسان حراً تحت سقف له".

كم.. كم فكرّت في موت الغريب، سوف يعجلّون في دفني كحشرةٍ كريهةٍ، يحرقون ملابسي أولاً من رائحتها، فبقابي فراشي، مخدتي وحصيرتي، رائحة الهواء الذي لامسني سوف تكنس بعيداً، بعيداً، لن يحسّ بي شيء، وسأموت، عندئذٍ، مقابل لاشيء، هل يكون هذا.. لن يكون.. لن يكون" ص: 34-35. ولنقرأ هذا المقطع الذي يصوّر جوّانية النفس من الداخل والخارج: "ساح نظره في الأكوام البشرية حوله، في أوراق بيضاء متربة، تطير من على سطوح الطاولات القديمة في الفراغ، في الأقلام الشاكية المتابعة في دهاليز الحياة، تلعّبت بأنفه ريح حمص الرطبة على الرّغم من شدة الحرارة، راقب حركة قدمين حاذرتا فجأة دوس رجليه، ورجلاً آخر يشخر في نومه، تعوّد إذا أحسّ بالضيق الشديد أن يأتي إلى هنا، هذه المرة يشعر بالارتياح والأمل والمشاركة، حين يتمسكن قرب كتّاب العرائض، يشعر بأنّ ثمة عرائض تُقدم بالنيابة عنه أيضاً؟ أو أن يخرج إلى ظل شجرة على نهر العاصي، يرقب جريان مائه وهو يحلم" ص: 30.

يستطيع الكاتب بعبارات قصيرة مكثفة أن يضع أمام عيوننا حالة الموقف كاملاً، وأنت تتابع استنتاجاً معيناً، كما في [قصة ممنوع التنخيم] فبعد أن استطاع الجميع إرغام السائق -صاحب الحافلة- على السير والشروع بالسفر إلى الدار البيضاء "صاح الجميع وهم يرفعون قبضات الانتصار ويصفّرون وترن زعقاتهم... آهيا.. آهيا، رافق ذلك دبكات النعال، شغّل صاحب الحافلة كل شيء باحتقار ورغم، وهو يلمح ألسنة المقاعد الثلاثة تمتد بتشفّ خلال المرآة العاكسة" ص:63. وفي قصة [أوراق الليل والنهار] نقرأ هذا الخطاب المعبر الموحي برغبة الزوجة في ملامسة شعاعات الشمس في نزهة: "فيك يا منهل اليوم، رائحة الضوء والهواء وزحمة الشوارع، وهذه رائحة التبغ أيضاً... كما أحبها في فمك" ص:66.

وفي قصة [ماسحات الزجاج] نجد بطل القصة يصف نفسه وهو يحاول ربط خيط بخيط وصالها: "وكدت أبدأ بـ لماذا؟ أو بـ كيف؟ ولكنني تواصيت بالصبر، وبلعت ريقي، بلعت الحصاة سبحت إلى الأمل المتبقي" ص:86-87، كما نستشف إيحاءً لإمكانات اللغة في وصف الطبيعة التي تبدو مندغمة تماماً داخل السياق القصصي في مستويات عدّة، وفي تعبئة إضافية لتصوير أضواء النفس، لكأنّ الأفكار تجد مجالها في أن تحيا في تلك الطبيعة الطلقة، والتي تبدأ في حدّها وطبعها بمظاهر مايجري في دواخلنا وأحداثنا ووجودنا، كما يبدو ذلك الوصف للطبيعة محاولة ذكيّة لتنويع التعبير، وجعله وسيطاً لحمل المعنى على أجنحة الشاعرية المبدعة "بدا لي كل شيء سأنطقه صعباً دقيقاً مقامراً، الأشياء خارج النافذة غماميّة تعبّئ دقائق الأضواء منحنية بخطوطٍ تشكيليّة معذّبة وكأن صوت ماسحات الزجاج داخل الإطار الحديدي المستطيل، حيث تتشحّط بالماء الثقيل له وقعٌ مؤثرٌ مفجعٌ. على ما آل إليه الحال بيننا، غير أنّ ماسحات الزجاج ظلّت تُنظّف قطرات الماء القديمة الموحلة، والزجاج يستقبل أخرى نديّة، وفي قلب الظلمة السحيقة المتصلة بالأفق المقلوب الوجه، برقت قبساتُ نور غريب" ص: 86.

إنّ مثل هذا الوصف الدقيق يعكس إيقاع النفس البشرية حين تتأرجح بين ضغط الإحباط والإحساس بالفقد: وبين حركة الأمل الخارجة من السواد والجفاف، حتى لكأننا نسمع نغم الإيقاع وصداه، ونحسّ تكسّره، ونتلمس طراوة الأعماق وهي تنتقل بالماء والنور.

وفي قصة [الإشارة يا سيدي الرحال] نلاحظ مشغلاً لغوياً، يضع عدة قرائن جديدة من اللغة ودلالاتها، ليس من أجل الجزالة المعهودة في الكتابة الكلاسيكية، بل من أجل أن تكون اللغة سبراً نفسياً إنسانياً ومستودعاً لرؤية كليّة لا تخلو أصواتها من الشعر والموسيقي، حتى وأنت تقرؤها بصمت بين خفوتٍ وقوة، بين نقلةٍ إلى اليقظة ونقلة إلى الحلم في تداخل لا تستطيع غير اللغة تحقيقه "بدت لي الأضواء المنعكسة على زجاج القبة الملوّنة ملتاعة خائفة، صحن المسجد منكسر في الظلمة مخبوط، الساعة مرعبٌ كانت صرخة أنثوية حادة مستغيثة انبثقت مع الضوء الأصفر المتداعي من الحرم" ص: 100، فاللون الأصفر هنا رمز الموت والرعب والألم المجهول المخيف المتوقع كما أنه انبثاق اليقظة والخروج من ذهول منعزل محموم غمامي؛ وفي مكان آخر من القصة نقرأ: "بإمكاني أن أرى مسجد سيدي رحال يحضنه الوادي المشجّر الداكن الأعماق، أو تسبح عيوني المتّسعة في نور مئذنته الأخضر المتلألئ كلما خرجت مرة أملأ رئتي من هواء الليل الرطب" ص:96، إن الوادي بألوانه ورموزه يعكس الأبعاد السحيقة لتأملاته الباطنية المتجهة صوب جوّانية الأشياء التي يحتضنها عمق الوادي حيث ضريح [سيدي رحال] بجلاله وقوّته وسرّه وتأثيره وهيمنته لفكرة بهيّة لايتم اكتشافها مرة واحدة ودكونة الأعماق تعلّق هذه الفكرة

في الظلام- ظلام الحياة- وتعثر الأقدام فيها، كما أنّ هذا اللون الداكن يدفع إلى البحث والفهم وحلو العذاب -عذاب غموض الحقيقة وخفائها.. ثم يأتي دور اللون الأخضر في بثّ الأمل في النفس وإمكانية تحقيق الرغبة في وصال الحياة داخل عذابها الخشن، ويبدو هذا اللون أشد تأثيراً وشمولية حين يبدو نائراً على مئذنة عالية تشع في الجهات كلها، فلا تثير تخبّطاته لوحده، كما أن رمز الليل على الرغم من تأثيره على النفس في البداية فإنه يومئ بالصباح من خلال إحساس داخلي مباشر كامن فينا على الرّغم من صبرنا الطويل بانتظاره، كما تم توظيف الطبيعة بشكل مثير في بعض القفلات القصصية، ففي قصة [ماسحات الزجاج] ترد القفلة في مستويات دلالية متعددة تحملها مواد الطبيعة ورموزها وهي ترتبط بشبكة الحوارات السابقة، وتخدم المنطق الشمولي في الحياة والإنسان ومجمل الأشياء:

"المدينة تناءت تنائياً دامياً، والظلمة سجنت كلّ شيء، بدأ المطر يتساقط موحلاً بقسوة على الزجاج، والقبطان يكافح في همة الإنسان الذي ثابر أبداً على الحياة، وماسحات الزجاج تلعب دورها أيضاً" ص: 92، وفي قصة [وحوش الغابة] نقرأ القفلة التالية: "ذات نسيج ضوئي داخل عتمة الأفق المقفل تموضع بشكل يُثير إدراكاً حسيّاً بالصفاء والأمل، وهو ينعكس بارقاً يمسح الجباه داخل الحافلة التي كانت الزعقات فيها تعمل عملها في التوصل وتحريك الكوامن بإحساس واحد، وانسلاخ واحد" ص: 122-123.

لاحظوا كلمة [النسيج] التي تعني الاتحاد والإنسجام والتآلف من مجموعة خيوط، كما أن وصفه [الضوئي] يوحي بالأمل وإشراق الوعي، ورحلة

انتزاع الحقوق، وحين جاءت هذه الصفة الضوئية داخل عتمة الأفق أوحت بالعبور، وفتح منافذ طريق الثورة الذي بدا لوهلة مستحيلاً، ثم جاءت كلمة [تموضع] لتعني حيوية واستمرارية وتكاثف الاتجاهات والمحاولات الرافضة، وأن تحويل التمرد إلى ثورة حقيقية لابد أن يصل إلى القمة، كما أن الإحساس بالصفاء ضمن رؤية هذا النسيج الضوئي بالصورة المشروحة سابقاً، كان مؤثراً على تحقيق الانقلاب والانسلاخ بالوقت الذي كان يدفع إلى أوضاع إنسانية تزيد صفاء النفس والأمل بالمستقبل الأفضل.

كما يمكن أن تشير إلى الموقف الطبقي الذي تبنّاه القاص وكرّسه في بعض قفلات قصصه بذكاء دون افتعال، وذلك بأن مقتضيات الحدث تمهيداً يقبل إخصاب وتنميق ومنطقة الموقف الطبقي المتمركز في النص قضية أساسية، ففي قصة [ممنوع التنخيم] نجد المعاون يقف موقفاً معادياً -في الظاهر- ضد مصلحة الركاب المستغلين الفقراء المحكومين بقانون السائق -صاحب الحافلة- المستبد، وبمزاجه الشاذ، فإن المعاون قد وقع تحت وطأة التحكم والهيمنة ذاتها التي يعيش الركاب المنتظرون في الحافلة بعضاً من ظواهرها، إنه أي المعاون ضحية علاقات معقدة ظالمة في مجتمع محصورة مصلحته في طرف واحد لا يتفق إلاّ على استغلال أمثاله، لذلك نجد أن الركاب حين أجبروا السائق على تشغيل المحرّك والغصّة تملأ حلقه من فراغ بعض المقاعد، ثم لمح بعد قليل شبحاً في الظلام اعتقده راكباً ليملأ أحد المقاعد، فوجئ المعاون المرتجف من البرد، فالمعاون هنا في تلك القفلة لم يُنفّذ طمح السائق ولم يَعْضُد تشفيّه كما جرت نهاية الحدث، وفي مستوى آخر صاعد فهو ليس من طبقته حتى يكون مؤهلاً لهذا الأمر، وقد شعرنا بذلك بوضوح تام، من تلك الصورة التي رسمها الكاتب للمعاون وهو يندغم في المشهد الأخير للقصة، حيث يجد مكانه المناسب، ودفأه الطبيعي بين أفراد طبقته.

"ولم يكمل عبارته، غصّ، تنحنح، خرس، ثم لعن وهو يفتح الباب الأمامي حيث أطل منه الراكب المبلول المرتجف، الذي لم يكن إلاّ المعاون المسكين، الذي لم يجد بداً من مشاركة الركاب قهقهاتهم، وجو المرح الغامر المفاجئ، ثم قادته أطرافه المرتعدة إلى بطن الحافلة ليشعر بدفء الحياة بينهم" ص:64.

إنّ مثل تلك المجموعة القصصية، التي تكشف العلائق المتواجدة في واقعنا بحذق وجرأة ووعي وغضب بمعناه الحماسي والالتزامي، وقد ملكت أوراقها الفنية في ذكاء ورهافة تحاول أن تسعى إلى مواقع متقدمة في مجال التقنية القصصية، دون أن تنقطع عن الجذور، وقد تمازجت في تلك الأدوات شخصية الفنان والناقد معاً، حيث تصب بقوة في اعتناقه الطبقي، وانتمائه إلى الدور الذي يقوم به المتصدّون لأعداء الإنسان، وفي دخولها بشفافية وحب وصدق وعمق في حنايا حياة المنسيين والبسطاء والكادحين والمتوحدين، وهذا ما يجعلها كسباً وأملاً وتحريضاً وتثويراً للأغلبية التي تصنع الحياة والمستقبل للبشر في الوتيرة العالية ذاتها، والتي تندفع بها لتُلقي الرّعب في القوى الشرسة التي تركن للاستسلام بسهولة.

محمد غازي التدمري

❑

قراءات ... قراءات ... قراءات

"غفلة" الثوري، وحلم الصوفي..

كثيرون هم الشعراء الكبار الذين قدموا شعراً عظيماً، متوَّجاً بحياة غنية، أسهل روافدها القبض على جمر النار، حين يتسيّد النصوص واللغة والقوافي، القبض على دخان الموائد وفتات السلاطين. فبقوا في ظل الناس البسطاء الذين عشقوهم، وبينهم، لأنّ النقد في زمن أزمة الفكر العربي المستعصية يتسكّع على أعتاب الاعلام والإعلان، وأهازيج الانتصارات الجوفاء. ويترك الشعر الحقيقي محمولاً على أكفِّ شعراءٍ لم يرحمهم المنفى، وخطّ الشتاتُ قصائده على جباههم وهم يحاولون رسم بريقٍ ما، لأملٍ ما، في ليلٍ دائم، لوّنته دماؤهم في أتون الصراع بين الندى والحذاء، بين الوردة والصديد.

من أهم هؤلاء الشعراء، الشاعر العربي الفلسطيني عبد اللطيف مهنّا، حيث يتوارى في حروف قصائده، بعيداً في مفازات الشتات، تاركاً كلماته تعيد صياغة العالم بلغة الثوري -الصوفي، وهو يبحث في باطن الأشياء وجوَّ انياتها، عن حقائقها وعن حقائق الذات الشاعرة، ليس كشفاً للذات بعلاقاتها مع الموضوع، وليس كشفاً في أشياء الموضوع بعلاقتها بالذات، بل بتكوين الخلق الإبداعي التالي لوحدة تكوين جديدٍ تولّفه علاقات التضاد والتنافر بين عناصر تلك المجموعات جميعها، فتبدو رحلةُ النص عمليةً استكشافية لا تنتهي، فحين يشعر المتلقي، بالتقاط لحظة الكشف يُفاجأ بانتقاله إلى حالة جديدة، تلوّح له بعناء الاغتراب عنّها وبها، فتدفعه إلى محطة بحثٍ جديدة، متحوّلاً من نقطةٍ حيث دهشة الصمت تتألق بشعريتها الرفيعة إلى محطةٍ جديدة حيث صمت الدهشة (بتعبير د. صلاح فضل)، يغلّف الحقيقة المكتشفة، أو يشير إلى بناء حقيقة جديدة عن العالم وفي بعض العالم. والحقيقةً في النص "المهنّاوي" موجودة بوضوحها الكامل، وليس بغموضها، كما هي في النصوص الصوفية الأخرى. وهذا ما يفسِّرُهُ تقابل الحسيِّ مع التخيّلي في النص الصوفيِّ ذي التأسيس الثوري، الذي لا يطرح الأشياء في تناقضاتها وتقابلاتها إلاَّ بمقدار ما يقدّمها في وحدتها:

نحن يا أنشودتي وترٌ **وحنينٌ جلَّ عن نعتِ**

واسكبي معناك في قدحي **زاد صفواً كلما زِدْتِ**

وهذا بعد أن يقول:

أنتِ يا معزوفتي وطنٌ **... غربةٌ... توقي لما يأتِ**

وطنٌ وغرابةٌ، طفولة وشيخوخة، ومناسك شتاتٍ تؤلّف منظومةَ ذاكرةٍ قادرةٍ على التشبّث بخطوطها وخيوطها عبر مفازات فلسطين ودروب الأردن، وجبال الجنوب اللبناني، وسماء بلاد الشام. ومن هناك إلى بقايا وأطراف التشّرد العربي، في الجزيرة العربية، والمغرب... يهيمُ على أصداء وبقايا حلم، كان في لحظة ما، عظيماً يصرخ بالشهداء لكي لايموتوا، وبالطفولة العابرة كي لا تغادر الدروب.

يعيد صياغة الأسئلة من جديد متوَّجاً باشتعال الأضداد، "عابثٌ والحزن دميته"،

لا يبالي أين يوقفه **قدرٌ ما اختاره قدرا**

مارقٌ، عذبٌ تهدّجه **حسَنُ الإيمان إن كفرا**

جمع الأضداد مشتعلاً **وعواتي الشكِّ فاستعرا**

إنها قصائد الثوريين العرب الذين حلموا، وعاشوا الحلم ممارسةً ورفضاً وعشقاً وقلقاً، حاملين في قلوبهم الوطن، ساحبين وراءهم دروب السفر الطويل. إنَّه النموذج الشعري البديع لهم:

حالمٌ، حاملٌ، ساحبٌ، ساهمٌ، باحثٌ، كاسرٌ، عابثٌ، زاهدٌ، مارقٌ، ساخرٌ، منتقلٌ، مشتعلٌ، .... لترتبط كلُّ واحدة من تلك الصفات بما هو نقيض لها، أو بما يناقضها:

حالم ← **في كونه سدرا**

طفلاً **شاب** ← **ماكبرا**

حاملاً في قلبه وطناً ← **ساحباً من خلفه سفرا** ←

ساهم ← **في تيه لحظته** **يغمض العينين** ← **إن نظرا** ←

باحثاً ← **أضناه هاجسه**

كاسرٌ ← **إن رقَّ تحسبه**

عابث ← **والحزن دميته** **زاهد** ← **ماهمَّ إن خسرا** ←

مارقٌ ← **عذبٌ تهدُّجهُ** **حسَنُ الإيمانِ** ← **إن كفرا** ←

حمل الدنيا ← **فضيَّعها**

إن قصيدة "غفلة"، والتي تشكِّلُ النموذجَ الشعريَّ الكاشفَ لسقوط وهزيمة المشروع القومي التحرري، تتماثل إلى جوهر الذات الواحدة للمتلقي، تماماً كتماثلها في الكتلة. فالثوريّون الذين حملوا أحلامهم في واقع الهزيمة محاولين تجاوزه والانتصار عليه، يقظين، فرحين بتلك الأحلام، أطفالاً يهيمون في أصقاع الوطن مليئين بالبراءة والرفض والنزق، يرتدون قلقاً دائماً ينسيهم المسالك التي عبروها، وهم يحملون أمتهم وأوطانهم على أكتافهم، أولئك الثوريّون، هم الصوفيّون الحقيقيون، الزاهدون بما قُدّم لهم، لا، بل، رسموا بعفوية وتلقائية خطوطِ الأمل التالي، لكن القحط استباح ما بذروا، ولم تحفز الأيام جزءاً من أحلامهم. لكن القسط التاريخي المُلقى على عاتق الإنسان الثوري الطيّب، الذي جسده، في ثورة ممكنة ومحتملة، تصل علاقته بها، وارتباطه بنسيجها إلى درجة التماهي الواسمة لعلاقة الصوفي بربّه.

لكن الثوري الطموح ببراءة الطفل الطيب، يكتشف أن القحط هو السيد، وأنَّ يديه خاليتان حتى من بقايا الحلم.

إنه الخطاب الموجَّه للخيبة الاجتماعية الكبرى وبتمثّلها على المستوى الذاتي للثوري الشاعر وهو يغنّي خيبته، وقد بقي الألم المرُّ يعتصر آخر خطاه. إنّها علاقة العام بالخاص، والخاص بالعام، حيث يندغم الطرفان في وحدةٍ من التماثل والتماهي، التي لا تنفصل خيوط نسيجها. هذه العلاقة الجدّية التي تعكس ما هو خاص جداً، بما هو عام جداً، هي الجمالية الرفيعة المميِّزة للنص الشعري (والتمني شأن من دُحرا). ففيها يغوص الشاعر في أعماق التجربة ووشائجها في الذات متأرجحاً بين الانكسار والحلم، بين الخيبة المطبقة والأمل الذي كان ممكناً، واحتمالاً قائماً في طموح الصوفي الثوري، وهو يغني أناشيده على حافة الوطن والمنفى والسماء.

تتألف قصيدة "غفلة" من عدة انتقالات في النداء التداولي للشاعر، فيبدأ النصُّ، عن الحالم، الغائب، وعلى مدى عشرين بيتاً، لينتقل بعدها إلى المتكلم الجمعي (إن غفلنا)، ولكن عبر بيتٍ واحد يكون فيه النداء انتقالاً من المخاطب الغائب، إلى المخاطب الحاضر الفرد، وليصيرالمتكلم هوالشاعر نفسه، بعد أن كان (هو). وبعد العملية التداولية للمتكلم الجمعي الـ (نحن) ، ينتقل الخطاب الشعري للمخاطب الحاضر (هي= أنت) (مُذ هزَزتِ الدوحَ عابثةً)، فأنت من كلّلتها ألقاً، من كونتها وهجاً، من خلدتها أبداً، لينتهي النص ببيتٍ شعري واحد يصبح فيه الخطاب للمتكلم الفرد:

أنا من سَوَّاك آلهةً **صنماً أبدعت فانكسرا**

هو ← **أنا -أنتِ** ← **نحن** ← **أنتِ** ← **أنا.**

وإذا كان المخاطب الغائب، الذي يتدخل في أكثر من نصف جسد النص، دليلاً على أن الشاعر، حاول أن يبتعد عن ذاته، لكي يمتلك القدرة على الامتلاك النقدي والكشفي، فهذا يعني قدرته على امتلاك أدوات الخطاب التداولية، فالشاعر يبتعد عن الذات ليعيد اكتشافها، والانخراط بها من جديد. ويتماهى معها أيضاً ليستطيع اكتشاف زواياها المعتمة والانخراط في نوّاس الاهتزاز بين الكشف والاختراق، بين التماهي والانفصال. خصوصاً عندما يمس النص الشعري تجربة عظيمة تحتاج للكثير من النقد وإعادة القراءة، ليس على المستوى الشعري فقط، بل وعلى المستوى الفكري، وهذا هو الأهم. لأنَّ إعادة امتلاك التجربة من وجهة نظر نقدية تقتضي إعادة صياغة حقائق جديدة عن العالم، خصوصاً عندما تكون الخيبة الثورية تتأرجح بين توحّد الصوفي مع باطنه وتماهيه مع موضوع زهده، الذي كرَّس جلّ نبضات قلبه في تجاوز انكساراته وآلامه وقساوة دروبه.

و لايُعبَّرُ عن قدرة ذلك العمق الشعري واتساع كشفه الأفقي إلاَّ من خلال خلق حالات جديدة من مجازات اللغة القادرة على توسيع مجال حراك ما يسمى درجة الصفر البلاغي. وهذا ما يظهر من قدرة النص "المهنّاوي" على خلق حالة تمازج وتماهٍ جديدة مبتكرة بين الحسيِّ والذهني، ليظهر الانزياح اللغوي في قدرته على إبراز "معنى المعنى" في اكتشاف لغوي شعري جديد:

عبر الأيَّام منتعلاً قلقاً...

فالشاعر يعبر الأيّام منتعلاً قلقاً، فالقلق لم يعد تلك الحالة النفسية التي تعني الاضطراب في الذهن، بل أصبح حالةً حسيّة تُنْتَعَل.

وعلى كتفيه جاثمة... أمَّةٌ

والأمة، لم تعد تلك الكتلة الاجتماعية الموزَّعة ديموجغرافياً، بل تحوَّلت إلى حالةٍ حسيّة مجسَّدة في تكوين جديد يجثم على كتفي الشاعر، والذي بدوره انتقل من الحالة الحسية، إلى تكوين روحي يتماهى ويتداخل في نسيج همِّها.

ومن المهم التأكيد على أن الشاعر، وفي محاولاته للإنتقال عبر أدوات الخطاب المذكورة أعلاه، وفي غضون نسيج اللغة المجازية التي ناقشناها، لم يترك الخيط الشعريَّ الواسم لوحدة القصيدة يتفتت إلى أجزاء صغيرة يكتمل كل منها، مع اكتمال البيت الشعري- كما كان يُقال- في القصيدة الخليلية، بل إن الخطاب عن الـ (هو) في القسم الأول من النص، تمّ ربطه بإحكام في انتقالِ جمع أدوات الخطاب في بيتين يربطان نسيج النص في وحدته. وهذا مايؤكد على أن الشاعر يرى الفكرة بكليّتها، تماماً كما هو قادر على ربط أجزائها، ورؤية مفاصلها الفرعية والجزئية، ليبدو الفكر العربي رغم خيبة تجربته المعاصرة في تجاوز واقعه، قادراً على أن يكون جدلياً وموضوعياً.

وهذا ما يُضفي على النص الخليليّ معنىً متراكباً جديداً، يتراكم في فعلِ إبداعي جميل، ابتداءً من بُناه الصغرى، وصولاً إلى البنية الكبيرة الأخيرة -المجتمع، باحثاً وكاشفاً، ودارساً، تجربة التحرر، ليس من منطلق المراقب البعيد، بل من واقع المعايشة من الدخل. أليس شاعرنا المقروء. أحد الرموز النضالية الهامة في تجربة المقاومة العربية:

حَسْبُهُ ألقى بحجتَّهِ **حَاكَ في سفر الدُّنا أثرا**

ذاك مثلي كيف ملهمتي **نلتقي والحال ما بدرا**

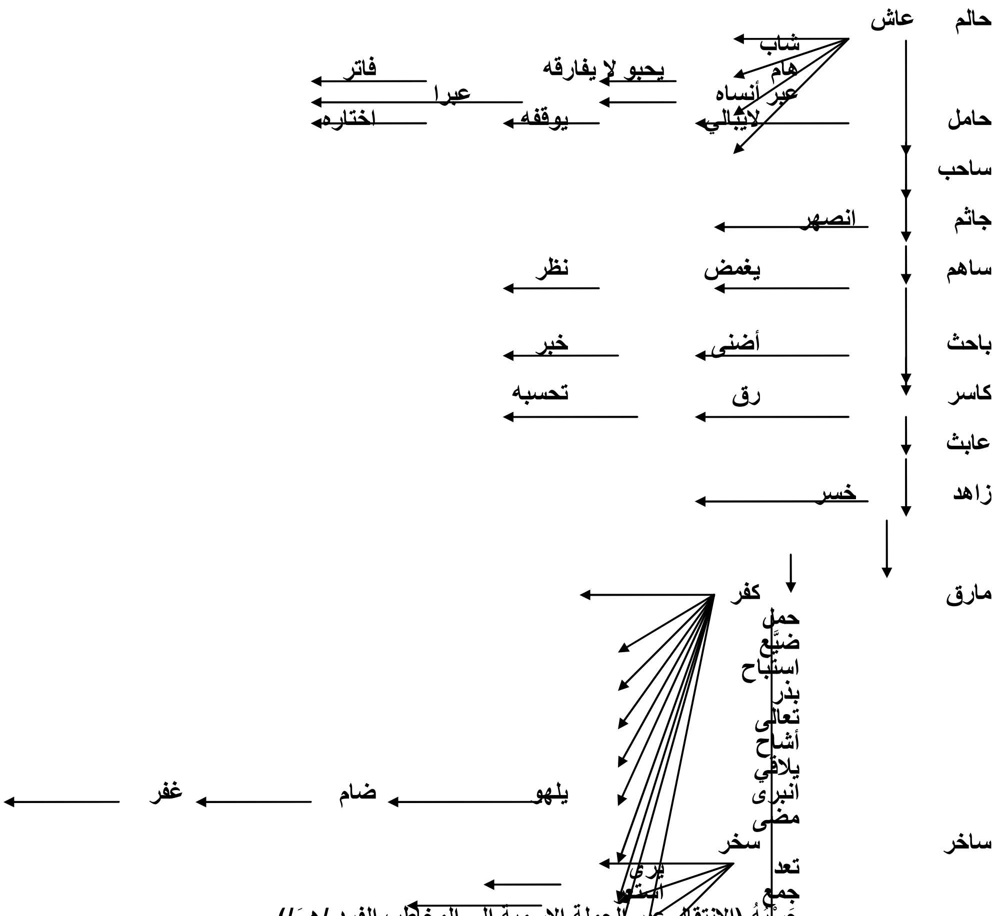
فالتجربة، لاتدخل في الماضي، الذي ذهب ولم يعد، بل هي ماثلةٌ فينا، نحن الذين نحصد غبار الأحلام:

ظِلٌ ما عِشْنَاهُ يلحَقُنا
وإلاَّ ماذا نعني بامتلاك تلك التجربة، امتلاكاً نقدياً تاريخياً؟
ألا نقرأ في نص "غفلة" مذكرات المهدي بن بركة، وعبد اللطيف اللعبي، وحيدر حيدر، وجمال

عبدالناصر، وغالب هلسا، وهادي العلوي، والأخضر العربي، وعبدالعزيز المقالح، وجبرا إبراهيم جبرا، ومهدي عامل... وكل قواعد التصوف الثوري العربي وخصوصاً، قواعد الثورة الفلسطينية المسلحة؟!!!

وكما قلنا غير مرّة، إن النص الشعري يصنع أسطورته الخاصة، ويخلق عالمه الميتولوجي الواسم له، ولا يعني استناده على تاريخ الأسطورة العربية تألّقه المجازي، بل، إن إعادة خلق حقائق جديدة عن تلك التجربة، وقراءة عناصرها من الداخل، لهوالحالة الأرقى، في تجاوز الفهم التاريخي لمعنى الأسطورة، خصوصاً، عندما تدخل بتماس حياتي، ودموي مع حيوات أولئك الأحياء والشهداء، الذين يرفضون الحياة بمقدار رفضهم للموت.

يبدو النسيج الزمني في النص، متداخلاً في خطوطه ومستوياته، وصولاً إلى فضائه الحجمي الخاص. وإن ابتعد النص عن رموزه المكانية المباشرة، إلاّ أن ذلك ترك لعناصر الزمن تتحرك بحيوية خاصة، خصوصاً أن البنى النصية اعتمدت في أدقّ مفاصلها على النقلة الموسومة باسم الفاعل، تتلوه سلسلة من الأفعال الواصفة والتي يغلب عليها الفعل الماضي، وإذا تسلل المضارع فليصف ما سبقه:



حَسِبُهُ (الانتقال عبر الجملة الإسمية إلى المخاطب الفرد /هيَ/)

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى استخدام الشرط كصلة وصل إلى التمنّي:
/ والتمني شأن من دُحرا/
الذي يتكرر في أكثر من موقع وصولاً إلىالأمر (اذْكُري، واغلمي) لينتهي بحوارٍ مع المخاطب الحاضر (أنت)، وبشكل يحمل المعنى القطعي، وعبر ثلاثة أبيات، وصولاً إلى إغلاق دائرة القصيدة بضمير متكلم

أنا من سوَّاك آلهةً صنماً أبدعتُ فانكسرا

فا لذي كان محمولاً على العلاقات الغيابية التي تدفع باتجاهها حضورية ذلك الحالم الحامل الساهم الباحث الكاسر، تقدم هو نفسه ليصبح حضوراً مباشراً. ولذلك تخطت العلاقات في قراءة معنى المعنى، ما تطرق من حضور لذلك الـ (هو) الغائب الذي مثّل واقع أولئك الثوريّين الذين حملوا في قلوبهم وطنهم، وما زالت أمتهم جاثمةً على أكتافهم وقد تماهوا مع همومها. فالحاضر في النص يدفع إلى مجال الغياب الواسع، حيث المرحلة القومية في صعودها وفي أحلام مناضليها وثوارها. وهنا يحضر دورُ المتلقي في استقبال النص. ليس عبر تسلسل الحضور الماثل في الجمل والمفردات وتسلسلها، بل، عبر تلك القدرة الإبداعية للنص في استحضار ما هو غائب عن المستوى اللفظي والتركيبي، بل والدلاليّ، ليصل إلى معنى ما يحمله فضاء العلاقات الغيابية، من تمثّل بديع لتجربة النهوض المنكسرة، وقيمها العظيمة وأخلاق روادها، وثوارها، ومتصوّفيها، وهم يسخرون من واقع حلموا بتغييره، فاكتشفوا في لحظةٍ مكاشفةٍ جليلةٍ بـأن القحط استباح ما بذروه على طرقات النضال الصعب والقاسي.

لذلك، يبدو زمن المستوى التركيبي في النص أحادياً، أو ذا مستوىً أفقيٍّ يتصاعد بخطٍّ بيانيٍّ بيحرّكة الشاعر في متوالية الخطاب الشعريّ ببساطة النداء الواضح. لكن النص بهذا، يبدو أقلّ من واقع قراءة

شعريته المضمرة في مستوى المعنى، أو معنى المعنى، حين تحضرفي منظومة المتلقي منظومة العلاقات الجاثمة في نسيج الغياب المحرّك للمعنى،

حيث يبدأ التخييل تقديم نسيجه الزمني الخاص، ليصبح متداخلاً، حجمياً، فضائياً، تتقدّم فيه العلاقات الغيابية على الحضورية، ولتصبح ماثلةً، وبشكل مباشر على كل فضاء النص، وليتأخر الحضور التركيبي إلى المواقع الأخرى، البعيدة، حيث تتماهي الجملة، والتركيب في معناهما، المستحضر في نسيج المخيال والذاكرة، للمتلقي الفرد، والجماعة، ليس بما يمثّله كل واحد منهما في حضرة ذلك التاريخ القريب البعيد، بل في واقع حراك الذاكرة، حيث وقف الثوريون على أول خطوط الحلم، يحاورون الدم والبنادق والأرض والسماء، وما قبلوا المساومة. وها هو يقول لنا بأنَّ ذلك الانكسار لم يدفعه إلى الاستسلام، وبأن الحلم الجليل لم يكن متاهةً في دروب الدنيا.

فمن هو الثوريُّ، القادر على إعلان الانتصار في زمن مهزوم، وأمةٍ مهزومةٍ، ووطنٍ شتات، وواقع مأزوم ومهزوم؟ ومن هو آخر الثوار، الذين، سيكتبون غفلتهم في حضن الواقع، وليس في خطوط تلك الغفلة، إلاَّ اليقظة والنقد وشموخ الحلم الذي افترش خلاياهم، ومدَّ خيوطه إلى بوابات جماجمهم وحناجرهم.

هل هو "مجنون أمل" عبداللطيف اللعبي، أم وليمة حيدر حيدر التي أعدها لأعشاب البحر، أم مدن الملح الذائبة على خطوط عبد الرحمن منيف، أم انفجارات الكرامة على ضفاف الأردن، أم ذاكرة شهداء الجزائر، أم قوافي نزار قباني وهو يعلن وفاة العرب مع نهايات القرن العشرين؟

غفلة الثوار وقواهم السياسية والاجتماعية، أحلامهم السرية وانتزاع نسيجها على مذبح الخراب، صدأ الدم وصمت الأرض، وحنين الخنادق لأحبابها وهم يتعالون عن سفائف البريق والأرصفة والقصور. كل ذلك يدخل النسيج الخفيّ الغائب ما بعد المستوى الدلاليّ. حتى أن المتلقي قد يحتاج لإعادة قراءة واقع حركة التحرر العربية، وطليعتها الفلسطينية (كما كان يقول الثوار) ليفسّروا معنى الغفلة التي أطبقت على ذلك الرمز الذي لم تعد تثنيه نازلةٌ، أو يرى في عصفها خطرا، من الموت الذي يطبق على جناحي النسر العربي من المغرب غرباً وحتى البصرة شرقاً، مروراً بهزيمة عام 1967، ومجازر أيلول الأسود، وسحق المقاومة في عام 1982، والاحتلال الأمريكي للخليج العربي، وصولاً إلى المخترة الهزيلة التي تربع عليها السفهاء الصاعدون من قلب الثورة.

أليس في قراءة "الغفلة" ما يدفعنا إلى التحفز والتنبّه والاستيقاظ؟

أم أنني مازلت متفائلاً، تماماً كما كان يفعل الثوريّون في عصر ما قبل الهزيمة؟

والكلمة الأخيرة التي يمكن أن نقولها حول دور المكان في النصِّ "المهنّاوي"، تكمن في قدرته على نشر الزمان على المواقع التي كان من الممكن أن يشغلها الأول. والعالم الثاني، والمرتبط بالأول يكمن في قدرته على تمثل المعاني في اللوحة التشكيلية. وهذا ما قد ينساه النقاد حين يقاربون شعر عبد اللطيف مهنا، وقد نسوا بأنه من طلائع الفنّانين التشكيليين العرب.

د. جمال الدين الخضّور

- نشرت قصيدة "غفلة" في جريدة الأسبوع الأدبي

❒

متابعات... متابعات... متابعات

قراءة في قصص الموقف الأدبي

العدد / 336/نيسان

ضم العدد /336/ من الموقف الأدبي لشهر نيسان 1999 ست قصص لكاتبتين وأربعة قصاصين من سورية وتونس، ومقيمٍ في السعودية.

1-المطماطي وشاريو الشيشة- وجيه حسن:

وردتنا هذه القصة من تونس الخضراء، الجزء المغربي من جسمنا العربي، ولعل القارئ المشرقي يعجب ويُسَرُّ أيّما إعجابٍ وسرورٍ، حين يجد أن جوّ القصة الاجتماعي العام، يشابه إلى حدٍ بعيدٍ، أجواء مجتمعنا المشرقي في بلاد الشام والعراق ومصر على وجه الخصوص، حيث تلفّك نكهةٌ حميمةٌ من الأنس والألفة، فما إن تجلس في مقهى المطماطي، حتى تزكم أنفك روائح التبغ المنبعثة من أنفاس النراجيل، وتمتعك أصوات الزبُن بطلباتهم المعهودة من شاي وقهوة ونارٍ لشيشةٍ، وإن هذا لعمري مؤشرٌ هامٌ من مؤشرات وحدتنا العفوية القائمة على اللغة والعادات والدين، فرّواد المقهى التونسي، نسخٌ طبق الأصل عن روّاد مقاهي القاهرة ودمشق وعمّان وبغداد، كما عهدنا صورها الحيّة في روايات نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ويوسف القعيد وحنا مينة، وسهيل إدريس وعبد المجيد الربيعي ونبيل سليمان وعبد الله عبد وغالب هلسا، وحسيب كيالي وسواهم..

وشخصية المطماطي، هي شخصية المعلم الطيّب التي طالعناها في القصص المصرية بصورة خاصة، عمل الكاتب على رسم ملامحه النفسية التي تتميّز بالطيبة الفائقة والإيمان المطلق، إلى جانب ملامحه الخلقية التي تتسم بديناميكية رياضية لا تعرف التعب، أو الإرهاق، وهي تلبي طلبات روّاد المقهى، ومن ثم مسامرة من يشاء منهم، وكما هو معلمٌ ماهرٌ، فهو محدثٌ بارعٌ، لكل زبونٍ عنده قصةٌ طريفةٌ، ومكانةٌ معروفةٌ، يُرضي الجميع لقناعته أنه بهذه الروح يجتذب الرّواد الذين يتوقف عليهم مصدر رزقه.

والمكان القصصي عنده، يتّصف بمواصفات المقهى العربي المشرقي، حيث يتألق بجماليته العفوية الآسرة، فالجدران تزيّنها كتاباتٌ شعرية بالخط الديواني "والذي يقرؤها يعرف ما جاء فيها من دعوةٍ إلى العشق البريء، وعلى الجدران الأخرى، عُلّقت لوحاتٌ نحاسيةٌ تقليديةٌ جميلةٌ من صنعٍ محلي، بأيدٍ ماهرةٍ مدرّبة".

ولغة القصة، بسيطة تأخذك بدفئها وواقعيتها، وقدرتها على جذبك لمتابعة قراءتها، مما يدلّ على تمرّس كاتبها بهذا الفن، وإن كنتُ شخصياً لم أقرأ له من قبل، وربما كان ذلك بسبب القطيعة الثقافية،

والحواجز التي تحول دون انتقال المطبوعات من يدٍ عربيةٍ إلى يدٍ عربيةٍ أخرى..

أما فكرة القصة فتثير في النفس شؤوناً وشجوناً نظراً لما يتميّز به المقهى العربي الشعبي من خصوصيةٍ متفردةٍ، فإضافة إلى جوّ الألفة والمحبة والبساطة ، والبراءة، فإن روّاده من الناس البسطاء غالباً، وممن يهربون من الفراغ في المنازل وأماكن العمل، لتزجية الوقت، وتسلية النفس، والابتعاد عن الملل والسأم، والهرب من الهموم اليومية، لكن هذا المقهى، يختلف بعض الشيء عن مقاهي المشرق، من حيث نوعية الروّاد، فالمقهى المشرقي جميع روّاده من الرجال، بينما نجد روّاد المقهى التونسي من الجنسين، وتشكّل النساء جانباً مهماً من الصورة الاجتماعية للمقهى، مما يضفي عليه كثيراً من الحيوية، التي تجعل المكان الذي سمّاه القاصّ (فضاء) منتعشاً بأناسه، وحكاياتهم التي لا تنتهي، فضاءً من الحب والدين والإيمان، جنباً إلى جنب، لأن "فضاء المطماطي فيه أناسٌ كثيرون من الجنسين، في جلسات عائلية، وسواها، ومشاهد أخرى لا أريد أن أدخل في تفصيلها وتفاصيلها مما يقول معه المرء "لقد سقط القناع".

تركّز القصة في منتصفها على امرأة عجوز متصابية، ما يلبث صاحب المقهى أن يروي لأحد زُبُنه قصتها: "زوجها رجلٌ لا بأس عليه، غنيٌ، وعندما عادت ذات مرةٍ من بيت والدها، وجدت في سريرها امرأةً عارية" مما دفعها إلى الجنون والهيسترية.

إن لشخصيات المقهى سحنات متمايزة، لذلك حفظ المطماطي لكل شخصيةٍ قصةً ومكانةً في نفسه، وعمل على تلبية طلباتها بكل مودةٍ وحبٍ، ليضفي المحبة على جوّ المجتمع العربي الشعبي، الضيّق الواسع معاً، والذي وعيناه من قبل في زقاق المدق، وخان الخليلي لنجيب محفوظ، ومقاهي اللاذقية التي وصفها حنا مينة وصفاً جميلاً.. لكنّ ذلك لا يعني بحالٍ من الأحوال أن القصة العربية التي كتبت في الخمسينيات لم تتطوّر، أو أن المقهى الشعبي ظلّ كما كان عليه منذ نصف قرنٍ، الأمر الذي ينعكس على الحياة العربية سلباً بصورة عامة، وعلى القصة خاصة، لأن قصة المطماطي قد لامست جوانب التطور التقني والاجتماعيّ والعمراني، ولكن هذه الملامسة كانت أقرب للنقد منها إلى أيّ شيءٍ آخر، لقد كانت نقداً غير مباشر للتطور السريع غير المدروس، وقد عمل المطماطي على تطوير مقهاه، فجعل أرضها من البورسلان ذي النقوش المنمنمة، ولكن هذا التطور لم يكن اعتباطياً، وإنما اعتمد على الأصالة، وليس التقليد، لأن البورسلان المنمنم بذوقٍ وفنٍ راقيين، كان صاحب المقهى قد جمعه من "بيوتٍ تونسيةٍ قديمةٍ، هدمها أصحابها، ليبنوا عوضاً عنها عماراتٍ حديثة، باعتبار أن الحياة دخلت عصرَ (العقرنة) و(العولمة) و(القمرنة) و(الأنترة) كما دخلت عصر الفضائيات والدشات والصحون الطائرة، والشيشات -النراجيل- ولذا لا بد من العصرنة، ومواكبة كل ما هو جديد، والأخذ بأسباب التقدّم، والتكنو- شيشا، وإلاّ اعتبروك متخلفاً، وواحداً من سكان عصور الأحجار.." وواضح ما في هذه العبارات من سخرية لاذعةٍ وإدانةٍ للعصر، بفنيةٍ عالية تجعل القصة تحتل مكاناً مرموقاً من النجاح.

2-أفول- سهيل مشوّح:

تضعنا هذه القصة في جوّ شاعري منذ البداية، إذْ ابتدأت بعنوان ثانوي (موسيقا) ثم تبعته مجموعةُ مقاطع حملت عنوان (صباح) تكرر أربع مراتٍ.

وتختلط بالجوّ الشاعري تهويماتٌ وترنيماتٌ تحمل معاني الغربة والحب والعاطفة والأمومة،

والوطنية، ومجموع هذه التهويمات ينمّ عن معاناةٍ حادةٍ يعيشها الإنسان غريباً في ربوع وطنه، في عصرٍ تداخلت فيه المفاهيم والقناعات وتخلخلت المعايير والقيم، وعلى الرغم من أن الكاتب لا يصوّر عالماً بعيداً عنا، إلاّ أننا نلمحه يدين هذا العالم الذي باتَ موجوداً معنا وفي دواخلنا، ويصفعنا كل يوم عشرات الصفعات، حين يقدّم لنا مجتمعنا ملوّثاً بأوضار الهجمة الغربية الوافدة، التي لا تمتّ إلى واقعنا العربي بصلة، وإلاّ، فما معنى أن ينظر رجلٌ من نافذة غرفته، فيرى في البيت المقابل امرأة تتعرّى أمام ناظريه، فلا تثير غرائزه حتى وهي تتعرّى وتتخلص من آخر ما يسترها، وكانت قريبة منه

بمقدار ما يسمح له برؤية تفاصيل جسدها تماماً، لقد شتمته ذات يومٍ، حين ضبطته ينظر إليها جهراً، بينما ظلّت -هي- تتلوّى راقصةً، شبه عارية، ومفاتنها مشرعةٌ للناظرين..

عن أيّ مجتمع يتحدث الكاتب، أهو مجتمعنا العربي الذي أصيب بلوثة العولمة فافتقرت الأخلاق ونضبت القيم، حتى اعتادت المرأة على التعرّي أمام الرجال من دون سترٍ أو حياء، وهاجرت الذكورة من جسم الرجال، فلم تعد غرائزهم تثار، واختلط الحابل بالنابل؟!

أجل إنه مجتمعنا الذي يتمنى الكاتب لو كان حصاناً لأمسك مسدسه، وأطلق عليه النار.. ثم لتغدوَ القصة صرخة تنبيهٍ وتحذيرٍ، تطلب منا أن نراجع حساباتنا ونعود إلى أصالتنا قبل أن يجرفنا العصر بتياراته وعواصفه.

3-الآلة- معن مصطفى الحسون:

إذا كانت القصة السابقة صرخة تنبيهٍ وتحذير، فإن هذه القصة تعتبر الآلة رمزاً لهذا العصر المتفجر بالمعطيات التقنية من جهةٍ، وإدانة للزمن العربي من جهة ثانيةٍ. هذا الزمن الذي يعيش فيه الإنسان (المثقّف/ المتعلّم) غريباً في ليلٍ داجٍ، وسماءٍ بلا أبراج، وكأن الشيطان هو الوحيد الذي يحق له الصراخ في هذا الكون، إنه سيد الزمان والمكان، مما يدفع بالأفاعي لأن تندسّ في القلب والرئة، وتكتم أنفاس الإنسان الواعي الذي يعيش عالمه بعيداً عن الواقع البائس الأسود، الذي يغرق بالمآسي والفواجع.

إن القصة أكثر من صرخة احتجاج، أو إدانةٍ للعصر، من خلال (الآلة) التي تدرس السلوك والأحوال والوجدان والعقل والأهلية للعيش في (المدينة الكبيرة) التي -هي- رمزٌ آخر للعالم الذي يسير إلى الهاوية، والذي تحركه الأزرار، وتحقنه المعلومات "إذا أراد الرجال والنساء أن يتناسلوا.. إذا أردنا زراعة حقلٍ، صناعة مصنع، أن نأكل، أن نشرب، إذا أردنا اختراع أو إحياء شعب، أو حضارة، إذا أردنا.. الخ، فيكفي أن نزوّد الآلة بالمعلومات اللازمة، فتزوّدنا بالشيفرة المناسبة لذلك.."

ولم تكن إدانة العصر من خلال (الآلة) لمجرد أنها آلة تبرمج حياة المدينة الكبيرة، وأهلها، وإنما الإدانة لناس هذا العصر الذين باتوا يتحركون حسب رموزٍ وخطوطٍ مرسومةٍ، مندفعين وراء موجاتٍ غريبةٍ من مجتمعنا الشرقي، لتجتث عفويته وبساطته وطيبته وعاداته الأصيلة، وليغدو الإنسان فيه مضطهَداً مطارداً، بينما أيدي السلطة تطول وتطول، لتصل إلى كل مكان في الريف والمدينة "والقلق شاهد على العصر المملوء بالنفايات والأرقام" في حين تحوّلت النفس الإنسانية إلى (مادةٍ) مجرد مادةٍ، فقدت الأحاسيس والمشاعر في عالم المدينة الجائعة النهمة "والروح تكابد الأسى السريّ، والانحباس في بوتقة الضلال والتيه، والنفس ثكلى وقد أنهكها السير على الحصى في ظهيرةٍ عاتية"؟

إن الكاتب يقيم قصته على الرمز المكثف الواضح الجميل، فيحاول أن يجد نفسه من خلال (تناصٍ) ديني مستفيداً من القرآن الكريم في قصة النبي إبراهيم عليه السلام، حين لفّهُ الفراغ من كل الجوانب، مما حدا به للابتعاد عن قومه، عَبَدَةِ الأصنام، ويبحث عما يمكن أن يملأ نفسه ويشبع حواسه ومشاعره، وفكره، وقد تأكد أن ذلك لا يكون بغير وجود (رب) يسيّر الكون، ويملأ العقول والقلوب والبصائر.

إن القاص في خضم هذا الضياع العصري الذي جعل الإنسان رقماً، بدأ بعملية البحث عن ربه بعيداً عن الآلة، فلما رأى كوكباً قال (هذا ربي) فلما أفلَ، قال لا أحب الآفلين، ثم ينساق القاص وراء رمزه، مما يذكرنا بمصطلح (القناع) الذي يضعه الممثل ليخفي ملامحه الحقيقية، ويتقمّص ملامح الشخصية التي يريد تجسيدها، والذي استفاد منه الشعر العربي المعاصر، أكثر مما استفادت القصة والرواية، كما هو الحال لدى أمل دنقل وعبد الوهاب البياتي، وشوقي بغدادي، وفايز خضور، وبدر شاكر السياب في الشعر، وقد نجد له مكانةً مميّزةً في القصة العربية القصيرة لدى زكريا تامر بصورة خاصة، ولدى إدغار ألن بو في القصة الأمريكية.

والقناع الذي تقنّع به القاص، هو قناع البراءة والطهر والأصالة، الذي تجسّد في الأنبياء، لذلك نجده يعود إلى استلهام سيرة النبي إبراهيم عليه السلام، في اهتدائه إلى ربه، والكاتب حين تشتد به الريح في يوم عاصفٍ ويرى الشمس بازغة يقول (هذا ربي) فلما أفلت، يصرخ "لا يمكنني أن أعيش وحدي"، وحين يزداد ألم الغربة، ويتسع خواء الروح يصنع تمثالاً من الشمع على شاكلته، ويقول "هذا ربي" لكن القلق يتفاقم في داخله ويستحيل رعباً طاغياً، فيخال نفسه ذئباً، أو كوكباً، أو أشياء أخرى غير ذلك، الأمر الذي يجعله ينكر نفسه، فلا يجد أمامه سوى الهرب.

إن الكاتب تجاه إحساسه بالخواء الروحي، في مجتمع الآلة والمدينة الكبيرة، استغلّ رمز الشيطان أولاً، لأن الليل ليله، والبشرية تغرق في هذا الليل الداجي الذي تسيطر عليه الشياطين، كما استغلّ رمز الأفعى ثانياً، ووجدها تتغلغل إلى نفس الإنسان المثقف الواعي الذي يحاول التمرد، فتشل حركته وتكتم صراخه.

أما الخاتمة التي أنهى به الكاتب قصته، فإنها تحمل جميع أمنيات الإنسان المؤمن ورغباته الخيّرة، تجاه ما يقذفه العصر من منغصاتٍ حضارية، فنراه يهرب من المدينة الكبيرة إلى الصحراء، ولكن ذلك ليس هروباً انهزامياً سلبياً، وإنما هو هروب إيجابي تعميريّ بنّاءٌ. وواضحٌ ما في (الصحراء) من معاني الاتساع والرحابة والنقاء والطهارة والكرامة، والتي منها يمكن أن يعدّ العدّة من جديد لاختراع آلةٍ عصريةٍ، ولكنها ليست كالآلات العصرية التدميرية، الاستهلاكية الغربية، آلة تنفعه، وتنفع البشرية البائسة "آلةٌ أعظم شأناً من هذه، سأرّويها من نسغٍ تاريخي، وسأظللها بقيمي ومبادئي العظيمة".

إن القصة أكثر من صرخة أو إدانة. وهي التفاتة ضرورية للأخذ بالتقانة الحديثة النافعة التي تغذي الروح وتمكث في الأرض، وتمنع الناس أن يكونوا أرقاماً تحركها الأزرار في آلاتٍ تدمّر ولا تعمّر.

4-هجرة إلى الذبح. سحر سليمان:

لم أقرأ من قبل لسحر سليمان، وإن كنتُ قد سمعت أقوالاً متضاربةً حول كتاباتها القصصية، بين مادحٍ مطنبٍ، وقادحٍ مسبّطٍ، حتى كانت هذه القصة التي تضع أمامي سحر سليمان كاتبةً جادة تحكي عن

الهجرة إلى الذبح، بأسلوبها وفكرتها، ولأحكم عليها من خلال هذه القصة- على الرغم من أنها لا تكفي للحكم- وإن كنت آمل كلما قرأت لكاتبةٍ شابة أن أقع على قاصةٍ متميّزةٍ، خاصة ونحن على أبواب القرن الحادي والعشرين، لتكمل مسيرة القاصات الرائدات في سورية من أمثال الفة الإدلبي، وكوليت خوري، وغادة السمان ووداد سكاكيني وغيرهن ممن أسّسنَ لفنٍ قصصي له خصوصية فريدة.

قصة العدد، يمكن أن نلحظ فيها مثل هذه الخصوصية الأنثوية، إذ تتعرض الكاتبة لموضوع المرأة وتطلعاتها العاطفية، التي يقمعها المجتمع الذكوري، فلا يتيح لها التعبير عن عواطفها، ولا الاعتراف برغباتها وأحاسيسها، والأنكى من ذلك أنه يعاقبها على سلوكها عندما تخطّ بنفسها درب الشراكة الزوجية بينما يُترك شريكها من غير أن يفكر أحدٌ بإنزال أيّ عقوبةٍ به، مع أنه الندّ والشريك، وصاحب المسؤولية الأول.

وموضوع (محو العار) ليس جديداً في القصة السورية، فقد كتب فيه حسيب كيالي وعادل أبو شنب وزكريا تامر وغيرهم كثير، وأجمعوا على رفض الطريقة والأسلوب، وإدانته، فما الذي دفع بسحر سليمان، بعد ما يقارب النصف قرنٍ من العودة إليه على الرغم من أنه لم يغب عن الكتابات الشابة التي تابعت خطّ القصة بعد [روّاده الأوائل ومنهم الدكتور عبد السلام العجيلي؟] وهل قدّمت الكاتبة جديداً في هذه المسألة التي قلّتْ، وكادت تنعدم في مجتمع المدينة، بينما لا تزال الذيول باقيةً في مجتمع الريف؟ أم أن الكاتبة تناولت حدثاً، صار بحكم التاريخ، وسلّطت عليه الضوء، كما نفعل هذه الأيام في مسلسلاتنا التاريخية، وروايات الآونة الأخيرة؟؟

ومع أن الكاتبة حرة في اختيار موضوع قصتها، إلاّ أننا من حيث فنية القصة وتقنيتها، نجدها قد جعلتها تمتدّ وتتطاول زمنياً، حتى بدت أشبه (بمشروع رواية) وقد دفعها التكثيف، وتعدّد الأحداث وتلاحقها إلى الاختزال، والاضطرار إلى استخدام تعابير مثل: (ومع مرور الأيام) و(كنت أرى فرحة كثيراً) و(يوم توقفت الطاحونة) و(يوماً في مساءٍ باردٍ).. لكن هذا الاختزال للزمن وللأحداث لم يعمل على التخفيف من وطأة الشخصيات التي سلّطت القصة عليها الضوء، فهناك شخصية العسكري المتقاعد الشركسي الأصل، الذي يفتتح محلاً في الحارة، وقد يخال القارئ أن هذه الشخصية، ستكون محور القصة، وعليها سيدور حدثها، ولكنه ما يلبث أن يجد الأضواء تتركها، وتتجه من جديد نحو شخصية (آكوب) الأرمني، صاحب الطاحونة،

حتى يكاد القارئ ينسى العسكري الشركسي المتقاعد، وما إن يتابع القارئ رحلة آكوب من بداية قدومه إلى الحارة وإقامته الطاحونة، وحتى ساعة هجرها بعد قيام الأفران الحديثة، حتى يجد الأضواء تسلّط من جديد على شخصية محورية ثالثة هي (فرحة) التي هربت مع حبيبها، وقدمت معه إلى الحارة، ومن ثم مقتل الزوج، والتجاء فرحة مع طفليها إلى الطاحونة المهجورة، مع طفليها اللذين يعملان في صبغ الأحذية.. وفي الطاحونة تكون الهجرة من أجل الذبح، فتلقى فرحة مصرعها حين تلتفت فتراه "ينزرع أمامها طويلاً رشيقاً، يذكرها بأبيها في شبابه، وقد برقت عيناه بشرٍ وشوقٍ قديم للذبح!".

إن تساؤلاتٍ عدةً، يمكن للقارئ أن يطرحها حول شخصيات القصة، ولعل أهمها التساؤل عن شخصية المتقاعد الشركسي الذي ابتدأت به القصة والتي رسمت ملامحه بصورةٍ جميلةٍوذكية، وهل كان من الضروري أن نقف عنده هذه الوقفة-البانوراميةـونتعرف إلى ملامحه الجسمية والخلقية وسيرته الطويلة حتى أنس إليه أهل الحارة؟وهل كان وجوده ضرورياً يخدم الحدث إلى هذا الحدّ، أو يضيئ جانباً من الفكرة؟؟..ثم هل كان من الضروري تسليط الأضواء البانورامية ثانية على شخصية (آكوب) الأرمني،

منذ مقدمه حتى هجرته لكي نأخذ من سيرته الطويلة، لقطة الطاحونة المهجورة التي آوت إليها فرحة مع ولديها بعد مقتل زوجها، ولتلاقي فيها مصرعها (محواً للعار)؟!

وثمة أسئلة أخرى يطرحها الأسلوب الذي ترهّل بعض الشيء في عددٍ من الجمل والتعابير كقول الكاتبة "فيقذف ببعض الشتائم الشركسية الصغيرة التي لا يفهمها الأرمني لأنها باللغة الشركسية" ويمكن صياغة ذلك بقولنا: "فيقذف ببعض الشتائم الصغيرة بلغته الشركسية التي لا يفهمها الأرمني".

أو قول الكاتبة "وجاء الصبي كالمصعوق ثم وقف أمام الرجل، فمدّ له قدمه، وتابع تدخين النرجيلة، ففهم الصبي ما يريد".

وتجاه هذا الكلام نتساءل: هل يحتاج الصبي الذي يعمل في صبغ الأحذية لأن يمدّ الرجل قدمه إليه ليفهم ما يريد، وهو الذي ينظر إلى الأحذية قبل أن ينظر إلى الوجوه؟

وأخيراً. إن مجموعة هذه التساؤلات، لا تمنعنا من القول إن الكاتبة متمكنةٌ من عملها وهي مدركة أبعاد اللعبة القصصية ، وواضح أن القصة قد حملت خصوصيتين بارزتين، الأولى خصوصية الكتابة الأنثوية على الرغم من أن بعضهم لا يعترف للمرأة الكاتبة بها. والثانية خصوصية البيئة التي تحمل وشم البادية الغافية على ضفاف النهر، وما يعتمل فيها من أحداث مثيرة لها خصوصية المكان إلى جانب خصوصية البيئة الإجتماعية بعادات حبها وعشقها وثأرها.. ولعل في هذه الخصوصيات التي وُفّقت الكاتبة في رسم أبعادها ما يدفع الكاتبة للعمل على رعاية أدواتها الفنية أولاً واللغوية ثانياً، فربما عثرنا بعد ذلك على كاتبة قصةٍ متميزةٍ تشير إليها بالأصابع ونحن ندلف على عتبات القرن الحادي والعشرين.

*حفريات -لينا نعمة:

اعتمدت هذه القصة الرمز لتضفي على جوّها ظلالاً وأشباحاً متداخلةً، من خلال الصور الكثيفة المتلاحقة، التي عبقت بها، حتى ليمكن للقارئ، بسهولةٍ ويسر، أن يقرأ فيها شكلاً من الشعر الحديث، لكن كثرة هذه الصور، وكثافة تشابكها، كانت على حساب الفكرة، هذه الفكرة التي لا يكاد القارئ يمسك بأول خيوطها حتى تنفلت من بين يديه، ويعود للتيه من جديد، في رحلة الصور المتتابعة، التي تبدو لي، أن الكاتبة، تودّ أن تظهر براعتها اللغوية، في اصطياد الكلمات والتعابير والصور، لتغلّف بها فكرة القصة، الأمر الذي يجعل القارئ يتعثّر في ركام الحفريات والجدران المتصدعة والتربة الرطبة، والخيالات المؤرقة التي تغذيها صور الماضي، فتهيل على المحيط غشاوات الزمن، وتجعل القصة بحاجة إلى إضاءاتٍ تسلّط بؤرتها على الفكرة، لتخفّف من غلواء الصور ورمزية الشعر، ولتقلّل من التشتت الذي يلفّ القارئ بسبب كثافة التهويمات والظلال المتلاحقة.

6-حياة هادئة. نصر محسن:

أذكر أنني استمعت إلى هذه القصة في أمسيةٍ أدبية، وقد لفّتني يومئذٍ ببرودةٍ، أضفاها الجو النفسي، الذي يفرضه العمل الإداري الرتيب، والهمّ الاجتماعي الأسري، وقلت أنئذ، ربما أكون قد شردتُ عن بعض العبارات، حتى وجدت نفسي في هذا الجوّ البارد الذي تتوافر عليه عدّة مسببات، من بينها مرض الزوجة، و(روتين) العمل..

وعندما وجدتها منشورةً في الموقف الأدبي، تعمدتُ أن أقرأها على مهلٍ ورويةٍ، لعلي أجد فيها أشياء لم أكتشفها وقت السماع، ولكنني بصورة طبيعية، رأيت نفسي- بعد القراءة المتأنية- أعيش الجو البارد نفسه، ولم أحظ بكثيرٍ أو قليلٍ من الدفء والحرارة.

تتحدث القصة عن موظفٍ يعمل في قسم الأرشيف بعيداً عن الأضواء، وكأنه في منفى اختياري. أحب عمله، وتفانى فيه، وشعر بالسعادة، لأن ذلك يجنّبه مضايقات الزملاء، ومنافسة المتطلعين إلى الوظائف والمناصب العالية، أو تلك التي يمكن للعامل أن يجد فيها دخلاً آخر، غير راتبه.

ولكن لا بدّ أن نتساءل عن الأسباب التي تركت البرودة تغلّف حياة الشخصية الرئيسة في القصة، وقناعتها بالحالة السلبية التي تمنعها من النظر إلى مستقبلٍ واضح، وعدم المطالبة بترقيةٍ أو مكافأة، طوال عشرين عاماً عاشتها بعيداً عن الأضواء، على الرغم من تزلّف المدير إليها، ودعواته المتكررة المغرية في مكتبه بقبول العمل في المستودع، لكن هذه الشخصية تظلّ على سلبيتها في زمن اختلّت فيه الموازين، وتضاربت النظرة إلى القيم وسبل العيش، وحين تعود هذه الشخصية إلى العمل بعد شفاء الزوجة، ترفض استلام أمانة المستودع، وتتقدّم باستقالتها.

لقد ابتدأت القصة من نهايتها حين صدمت أذن الشخصية كلمة (غبي) ينعتها بها المدير لسلبيتها، وبها ينهي القصة، وهذه واحدة من إيجابيات (حياة هادئة) حيث ينمّ ذلك عن تمكن القاص من فكرة قصته، والإمساك بزمامها من البداية إلى النهاية.

وثمة نقطة إيجابية ثانية نسجلها للقصة التي تضعنا في بعض المواضع عبر أسلوبي السرد والمنلوج الداخلي، في جوٍ تُمازج فيه بين عرض الأسلوب للعمل الإداري. وسلوك الزوج تجاه زوجته، هذا التمازج الذي جاء منسجماً مع الجو النفسي المكتوم الذي وضع فيه شخصية القصة المحورية، لتعيش في (حياة هادئة) ولكننا تمنينا لو أن هذه الشخصية تمردت على هدوئها وبرودتها، ورتابة الحياة، وطالبت -بهدوء- بحقها في الترقية والتسلسل الوظيفي، وليس مقنعاً أن يظلّ هذا العامل أسير الإهمال وهو الذي يشعر بالبؤس والظلم من دون أن يحتجّ أو يتمرد "عشرون عاماً لم أتأخر عن الدوام ساعة واحدة، ولم أسترح في عملي ساعة واحدة، فأنا وحيد في هذا القسم، وضغط العمل لا يرحم من يخشى نفسه أمام المدير. بلى كنت أخشى نفسي حين يعاتبني مديري، لأن عزة النفس، مرض أورثني إياه المرحوم، كما إنني لا أذكر أنه مرّ عام حصلت فيه على حقي الكامل من الإجازات.." وإذا كانت القناعة، أن كلّ ترقية يجب أن تكون موضعاً للشبهات حيث الفساد الإداري، فإننا لا نعدم أن نجد أناساً يعملون في مواقع العمل والمسؤولية، وهم على أحسن ما يكون من النقاوة والنزاهة والشرف.

محمد قرانيا

□□□